L'ART

DE

LA LECTURE

102627

PAR

ERNEST LEGOUVÉ

De l'Académie française

NEUVIÈME ÉDITION

00102627

PARIS

J. HETZEL ET Cie, ÉDITEURS

18, RUE JACOB 18,

Tous droits de traduction et de reproduction réservés

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 02 July, 2018

TABLE

PREMIÈRE PARTIE.

Chap. I.	Préliminaires. — Comment j'ai appris à lire	1
Chap. II.	Faut-il lire comme on parle?	17
Chap. III.	Partie technique de l'art de la lecture. — La voix	26
Chap. IV.	La respiration	35
Chap. V.	Modèle d'exercice	45
Chap. VI.	Prononciation	50
Chap. VII.	Zézaiement et grasseyement	58
Chap. VIII.	Le bégayement	63
Chap. IX.	La ponctuation	68

SECONDE PARTIE.

APPLICATION DE LA LECTURE A L'ELOQUENCE AUX ŒUVRES EN PROSE, A LA POÉSIE.

Chap. I.	Lecteurs et orateurs	73
Chap. II.	La lecture comme moyen de critique.	8[illegible]

CHAP. III.	Bossuet et Pascal.....	94
CHAP. IV.	Les révélations de la lecture.....	98
CHAP. V.	Une désillusion.....	102
CHAP. VI.	De la lecture des vers.....	112
CHAP. VII.	Les vers libres.....	126
CHAP. VIII.	Une lecture chez une grande tragédienne.....	140
CHAP. IX.	Souvenir de Ponsard.....	156
CHAP. X.	Un dernier mot.....	167

A MESSIEURS LES ÉLÈVES

DE

L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

C'est pour vous que cette étude a été faite; permettez que je vous la dédie et même que je vous la confie. Elèves aujourd'hui, vous serez professeurs demain; demain vous seront remises et passeront successivement entre vos mains plusieurs générations d'enfants et de jeunes gens. Une idée acceptée par vous pénétrera forcément dans plusieurs milliers d'esprits. Aidez-moi donc à propager ce que vous m'avez aidé à produire, et qu'à la joie très-vive de vous avoir eus pour auditeurs, s'ajoute pour moi le plaisir plus grand encore de vous nommer mes collaborateurs.

E. LEGOUVÉ.

Avril 1877.

L'ART

DE

LA LECTURE

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

PRÉLIMINAIRES. — COMMENT J'AI APPRIS A LIRE.

Rien n'est petit dans la grande affaire de l'éducation, et la question que nous allons traiter est importante quoique secondaire, par cela seul qu'il s'agit d'un progrès à réaliser dans l'enseignement. En Amérique, la lecture à haute voix compte comme un des éléments de l'instruction

publique, elle est une des bases de l'enseignement primaire. En France, elle n'a pas même la valeur d'un art d'agrément; on la regarde comme une curiosité, comme un luxe, parfois même comme une prétention. Je voudrais combattre ce préjugé, et contribuer, pour ma faible part, à faire entrer, dans nos mœurs et dans le cadre de nos études, l'art de la lecture. Mais d'abord, la lecture est-elle un art? Beaucoup en doutent; quelques-uns le nient. Quant à moi, trente ans d'étude, des expériences répétées m'ont convaincu que c'est un art aussi difficile que réel, aussi utile que difficile; j'espère le démontrer didactiquement, mais je voudrais, tout en étant didactique, ne pas être ennuyeux. Qu'il me soit donc permis de choisir mon chemin pour arriver à cette démonstration; selon moi, les idées abstraites gagnent beaucoup à être présentées sous une forme vivante, et je vous convaincrai plus facilement en disant d'abord de quelle façon ma conviction s'est formée; c'est l'histoire d'un écolier qui raconte comment il a fait ses classes.

J'ai toujours aimé passionnément la lecture à haute voix; c'était chez moi affaire d'hérédité;

on citait mon père parmi les plus célèbres lecteurs de son temps, je pourrais dire parmi les plus habiles professeurs. Le jour des débuts de Mlle Duchesnois, on lut sur l'affiche : Mlle Duchesnois, élève de M. Legouvé. Ce petit fait ne prouve-t-il pas que la diction et le théâtre étaient alors, sinon plus en honneur, du moins plus en estime qu'aujourd'hui ? Un membre de l'Académie française n'oserait plus aujourd'hui associer son nom à celui d'une actrice sur un programme de spectacle; pour moi, on le comprend, nourri de ces traditions, j'avais dans le sang cet amour pour la diction, qui a été une de mes plus vives joies, et cette sympathie pour les artistes, qu'on m'a reprochée quelquefois comme un travers; je ne compte pas m'en guérir. Tout jeune homme, encore écolier, j'avais organisé dans ma famille une petite troupe d'acteurs et d'actrices de mon âge, et nos jours de congé se passaient à réciter devant nos parents des actes entiers de Racine, de Corneille et de Molière. Tous les rôles m'étaient bons; je jouais tous les emplois : les rois, les amoureux, les valets, les pères nobles, le vieil Horace, Alceste, Clitandre, Auguste, rien n'ef-

frayait mes dix-huit ans; je ne suis même pas bien sûr de n'avoir pas, à l'imitation de l'antiquité, représenté çà et là quelque princesse tragique; elle parlait en vers, je ne lui en demandais pas davantage. Certes, tout cela, jeu et diction, était bien fruste, bien inégal, bien orageux, bien déclamatoire; ma voix à peine formée s'enrouait facilement; mais il y avait dans ce bouillonnement un fond de sincérité et d'émotion convaincue, qui m'entretenait le cœur dans la saine fièvre de l'admiration.

Sorti du collége, un heureux hasard me mit en rapport avec un habile professeur de diction.

Je devais lire au Conservatoire, dans une séance de la Société philotechnique, une de mes premières pièces de vers : *les Deux Mères*. Je la récitai d'abord à mon tuteur, M. Bouilly, qui me dit : « Mon garçon, tu ne vends pas ta marchan, dise ce qu'elle vaut; va trouver mon confrère M. Febvé, et demande-lui des leçons. » Ces leçons m'ouvrirent les yeux; elles m'apprirent ce dont je ne me doutais pas, que la diction avait sa grammaire et son orthographe, et M. Febvé y joignit un conseil qui me fut fort utile. « La salle

du Conservatoire, me dit-il, ressemble à un excellent stradivarius; pas de violon qui résonne plus harmonieusement; les sons que vous confiez à ces mélodieuses murailles vous reviennent, ce semble, plus pleins, plus fondus; la voix s'y joue à l'aise comme les doigts sur un excellent instrument; ayez donc bien soin d'y parler sans hausser trop le ton et retenez une règle qui est un principe; à savoir, qu'il faut toujours proportionner et approprier sa voix non-seulement à la grandeur, mais aux qualités d'acoustique de la salle où l'on parle. »

Mon second maître, fut... mon état. Auteur dramatique, je me trouvai en rapports fréquents avec la classe d'artistes pour qui l'art de bien dire est la première condition de succès, les artistes de théâtre. Mes ouvrages successifs me montrèrent à l'œuvre les plus célèbres interprètes tragiques et comiques de notre temps : MM. Samson, Provost, Régnier, Delaunay, Got. Je les interrogeai, je les étudiai, je travaillai avec eux. Je vis chez eux en pratique, en action, tout ce qu'exige d'études, tout ce que demande de temps et d'efforts le gouvernement de la voix : ils me

montrèrent combien de calculs, de raisonnements, de science, président au choix de telle inflexion, à la recherche de tel accent; enfin, une heureuse fortune me mit en communauté de travail avec les trois femmes qui ont le plus illustré la scène depuis quarante ans : Mlle Mars, Mlle Rachel, et Mme Ristori.

Louise de Lignerolles, mon premier ouvrage, et l'avant-dernière création de Mlle Mars, n'exigea pas moins de soixante-huit répétitions. Je me trouvai là pendant trois mois, à bonne école, et à rude école. Mlle Mars avait une faculté d'imitation qui servait à merveille son instinct de moquerie. Malgré quelques qualités de lecteur et de diseur, j'étais encore très-inexpérimenté, et, comme les hommes jeunes, assez porté à l'emphase : mais, à peine dans mes indications aux acteurs m'échappait-il quelque inflexion un peu déclamatoire, que Mlle Mars me la reproduisait immédiatement, avec une petite pointe de caricature qui la rendait ridicule. Je me mordais les lèvres de colère, mais je me taisais, ou plutôt je me disais tout bas : « Accepte et profite. »

Elle me donna un jour une leçon admirable. Elle arriva à la répétition, un peu fatiguée, un peu préoccupée et mal disposée à se livrer tout entière à son rôle. On commence le second acte; vient une scène qui demandait beaucoup d'énergie. Elle la répéta sans donner de voix, sans faire à peine de mouvements; eh bien! pourtant, tous les effets, toutes les intentions, toutes les nuances du sentiment, furent exprimées et visibles. C'était comme un tableau vu d'un peu plus loin, comme un morceau de musique entendu à quelque distance; on eût dit certains pastels, un peu pâlis par le temps, mais où chaque ton garde sa nuance, chaque contour sa valeur, où tout enfin reste complet dans sa mesure. Ce petit fait fut pour moi une révélation. Je compris sur quelles bases fixes s'appuyait l'art de la diction puisque une grande artiste pouvait éteindre, si j'ose ainsi parler, son personnage, sans lui rien faire perdre, ni de ses proportions, ni de son ensemble, ni de son relief.

Le nom de Mlle Rachel reste lié pour moi à une matinée de travail commun que je n'oublierai jamais. Il s'agissait encore d'une scène

de *Louise de Lignerolles*, que Mlle Rachel voulait jouer après Mlle Mars. Cette scène n'a pas plus de trente lignes. Eh bien ! nous étudiâmes, Mlle Rachel et moi, ces trente lignes pendant près de trois heures entières. Jamais la force d'attention, la finesse d'esprit et la modestie sincère de cette admirable artiste ne m'ont tant émerveillé et tant instruit. Quelle bonne leçon d'enseignement mutuel ! Avec quelle ardeur nous nous attelions tous deux à cette rude besogne ! Il s'agissait pour elle d'égaler son immortelle devancière ! Pas un seul des trois ou quatre cents mots qui composent cette scène que nous n'ayons fouillé, retourné dans tous les sens, pour en trouver l'accent vrai et pénétrant ! Trois heures pareilles valent bien des mois de travail.

Enfin, une circonstance singulière me fit faire un pas de plus dans cette étude.

Ma tragédie de *Médée* m'avait mis en relation avec Mme Ristori. Notre succès commun changea ces relations en amitié.

Un jour, l'habile et spirituel directeur du Théâtre-Français, M. Édouard Thierry, organisant, après la mort de Mlle Rachel, une repré-

sentation pour la petite-fille de Racine, eut l'idée d'illustrer l'affiche du nom de Mme Ristori. Il vint donc me prier d'écrire *en prose et en français* des stances qu'on traduirait pour elle en vers italiens. Je me mis à l'œuvre, mais ces strophes en prose s'étant présentées à moi sous la forme poétique, je cours le soir chez Mme Ristori, je lui transmets le désir de M. Thierry, auquel elle se rend avec empressement, et je lui tends mon manuscrit, en lui disant :

« Lisez-moi cela!

— Quoi! cela! ces vers français?

— Oui!

— Tout haut?

— Oui.

— Pourquoi?

— Parce que ce sont ceux-là que je veux que vous disiez!

— Au théâtre! s'écria-t-elle en se levant impétueusement de sa chaise. Au théâtre! des vers français! Vous êtes donc mon ennemi! Vous voulez donc me faire siffler!

— Du calme, ma chère amie, du calme! Si l'on vous sifflait, on me sifflerait du même coup.

Donc notre intérêt est pareil. Ainsi, asseyez-vous et lisez-moi cela. »

Ma tranquillité la calma.... pas complétement, car elle me montra le poing en commençant; mais, enfin, elle commença et alla jusqu'au bout.

« Eh bien? me dit-elle.

— Eh bien! redites-les une fois encore, je ne suis pas tout à fait éclairé. »

Le morceau fini, je lui dis :

« *Cela y est!* Travaillons! »

Le lendemain je lui amenai M. Régnier comme auditeur, car je ne voulais pas me fier à mes seules impressions; le surlendemain, je lui amenai M. Samson, et six jours après elle récita ces vers en français, sur le Théâtre-Français, avec tant de grâce, que M. Samson ne craignit pas de dire sur la scène à deux jeunes actrices, ses élèves :

« Mesdemoiselles, prenez une leçon! »

Avait-elle donc perdu son accent italien? Nullement. Entendait-on sonner l'idiome du Dante sous les rimes françaises? Sans doute. Mais le talent couvrit tout, et son succès fut tel, que je tentai d'écrire pour elle un drame en français : *Béatrix ou la Madone de l'art.*

L'entreprise était bien périlleuse, je courais le plus grand de tous les risques, le risque du ridicule. Mais je la connaissais, je comptais sur elle. L'ouvrage terminé, j'allai donc la rejoindre à Florence, et là, pendant un mois, je lui appris son rôle, ligne à ligne, mot à mot, syllabe à syllabe. Comment? Le voici. Deux grandes différences séparent la prononciation italienne et la nôtre; la première porte sur le son même, sur les voyelles, la seconde sur l'accent. Les Italiens n'ont pas d'*e* muet. Les Italiens prononcent notre *u*, *ou*; notre diphthongue *eu* n'existe pas en italien. De plus notre *a*, notre *o*, et surtout notre *e* ont des sonorités intermédiaires que ne caractérisent pas nos accents, circonflexes, graves et aigus. Comment faire comprendre par exemple à une étrangère, que l'*e* dans *cette*, n'est ni aussi ouvert que dans *tête*, ni aussi clair que dans *colère*, ni aussi aigu que dans *bétail*?

L'accent offre des difficultés plus grandes encore. La langue italienne est très-riche en accents, la nôtre est très-pauvre. Nous glissons sur les syllabes, n'appuyant guère que sur la dernière. Pour les Italiens, au contraire, l'accent, la valeur

de l'accent, la place de l'accent, fait partie de la beauté de leur idiome. Comment corriger mon interprète de cette qualité? Comment l'habituer à courir légèrement par exemple sur les trois premières syllabes de *Sémiramis*, en s'arrêtant seulement sur la dernière, lorsque dans *Sémiramide* la syllabe *ra* éclate avec tant de force?

Après mûre réflexion, je fis écrire le rôle de Béatrix, en caractères très-gros, très-noirs, en lignes très-espacées, et je couvris ces caractères de trois espèces de signes à l'encre rouge; les uns transversaux, les autres longitudinaux, les autres posés au-dessus des syllabes, à peu près comme les dactyles et les spondées de nos gradus.

L'objet des signes transversaux était de biffer, de barrer tous les *e* muets, c'est-à-dire tous les *e* que nous ne prononçons pas et que les Italiens sont toujours tentés de prononcer. Ainsi dans cette phrase: Madame, faites-moi le plaisir, la barre transversale biffait l'*e* final de *madame*, l'*e* de *faites-moi*, l'*e* de *le plaisir*.

Les marques posées au-dessus des voyelles dont le son intermédiaire n'existe pas en italien

rappelaient aux yeux de l'artiste, par un signe caractéristique, l'intonation particulière que j'avais apprise à ses oreilles et à sa bouche.

Les lignes longitudinales et courbes, partant de la syllabe initiale, et tombant droit sur la syllabe finale, lui disaient : « Marche, marche, ne t'arrête pas en route !... » A tout moment, son instinct d'Italienne la poussait à s'attarder sur telle ou telle partie du mot qui la tentait... mais l'inflexible ligne rouge était là !.. « Marche ! marche ! cours à l'accent ! » Et c'est ainsi que, grâce à cette annotation musicale, grâce à plusieurs semaines de travail, grâce surtout à la merveilleuse intelligence et à la volonté plus merveilleuse encore de cette artiste que j'appelais une artiste de combat, nous arrivâmes, non pas à lui enlever son accent, je ne l'espérais ni ne le tentais, mais à ne lui en laisser, pour ainsi dire, que la saveur, que le goût du fruit, juste ce qu'il fallait pour que ce fût étrange sans être bizarre, curieux sans être ridicule.

On le voit, j'étais passé du rôle d'élève à celui de maître. C'était encore une façon de m'instruire. Enseigner est un excellent moyen d'ap-

prendre ; et tout auteur dramatique devient forcément un maître de déclamation. Nos interprètes sont parfois des débutantes ; elles n'ont pour elles qu'un joli visage, ou qu'un joli organe ; n'importe : elles sont si bien la personne de notre personnage, l'enveloppe de notre rôle, que nous n'en voulons pas d'autres, et il nous faut entreprendre la tâche ardue de souffler une âme dans cette jolie statue ; autant d'études, autant d'essais. Enfin, dernière épreuve, qui les résume toutes et les précède toutes, il y a un jour où l'auteur parle seul, enseigne seul, c'est le jour où il lit sa pièce au comité et aux acteurs. Besogne aussi importante que difficile ! Il s'agit pour lui de faire comprendre son idée, de la faire vivre. Le sort de son ouvrage est dans ses mains, j'oserais dire dans sa voix. Sera-t-il accepté ? sera-t-il refusé ? Tombera-t-il ? réussira-t-il ? Ce n'est pas moins qu'une première représentation, sans costumes, sans décors, sans troupe, et avec une seule personne pour représenter tous les personnages. Bien lire une pièce et bien jouer dans une pièce, sont deux choses fort différentes. L'acteur n'a qu'un rôle à remplir ; le lecteur les

remplit tous. L'acteur est un soliste qui joue dans un orchestre ; le lecteur est tout l'orchestre. Il lui faut figurer l'un après l'autre tous les âges, tous les sentiments ; changer à chaque instant de voix, de physionomie, de mouvement, et comme l'impression qu'il veut produire est avant tout une impression d'ensemble, il doit donner à chaque personnage toute sa valeur mais seulement sa valeur, le mettre à son rang mais le laisser à sa place, représenter enfin par la parole un tableau tout entier. Je ne sais pas de besogne plus difficile, de gymnastique plus fortifiante, et si vous y joignez quarante ans de collaboration incessante avec les artistes les plus éminents, vous comprendrez que j'aie le droit de me dire quelque peu l'élève du théâtre français.

Enfin, mon troisième maître fut le Collége de France. J'y fis en 1848 et en 1866 un cours sur *l'histoire morale des femmes*, et sur *les pères et les enfants au dix-neuvième siècle*. Mis pour la première fois en communication directe et habituelle avec le public, j'appris là les règles qu'impose et les ressources que fournit la présence d'un nombreux auditoire. J'y achevai mon

éducation. Ce n'est pas à dire que je fusse, ni que je sois un maître dans l'art de la lecture; j'ai connu des artistes qui ont trop de droits à ce nom, M. Samson entre autres, pour me l'attribuer, mais j'avais passé mes examens, j'étais bachelier, j'étais licencié, et l'idée me vint alors de faire ma thèse, c'est-à-dire de réunir ces observations éparses, je ne dirai pas en un corps de doctrines, mais en un tout coordonné qui eût l'apparence d'une œuvre didactique, et qui pût donner lieu à une conférence. Mon projet formé, j'allai le confier à un ami.

CHAPITRE II

FAUT-IL LIRE COMME ON PARLE?

C'était vers 1868, au printemps. A une lieue de moi, demeurait un des hommes de qui on pouvait le mieux dire ce que Mme de Sévigné disait de Montaigne : « Quel voisin de campagne il aurait fait! » M. Saint-Marc Girardin, c'est de lui que je parle, avait en effet, par un curieux contraste, un esprit sceptique et un cœur affectueux. Je n'ai pas connu ami plus tendre, conseiller plus sûr, partenaire de causerie plus délicieux. Liberté complète dans la conversation ! franchise absolue! Son bon sens avait toujours la forme du badinage, et il aimait tant la raillerie qu'elle lui plaisait même dans la bouche des autres, et même contre lui; il est vrai qu'en fait d'épigram-

mes il était toujours en fonds, et si on lui en envoyait une, on était bien sûr d'en recevoir deux.

J'allai donc lui soumettre mon idée. Après m'avoir écouté attentivement et sérieusement, il me dit : « Mon ami, vous pourrez exécuter sur ce sujet des variations brillantes, des airs de bravoure qui appelleront les applaudissements ; mais une leçon sérieuse, non. La lecture n'est pas un art. C'est l'exercice naturel d'un organe naturel ; il y a des gens qui lisent bien ; il y a des gens qui lisent mal ; mais le talent des premiers est un don, un charme, une qualité, tout excepté un art. Cela ne s'apprend pas. L'exercice de cette qualité naturelle peut donner lieu à quelques préceptes utiles : *préceptes d'hygiène*, il ne faut ni trop parler ni trop lire, comme il ne faut ni trop marcher ni trop manger ; *préceptes de bon sens*, il ne faut pas lire trop haut ni lire trop vite ; *préceptes de goût*, il faut tâcher de comprendre et de faire comprendre ce qu'on lit ; mais en dehors de ces instructions sommaires qui tiendraient en quelques lignes, il n'y a pas dans la lecture ces règles précises, claires, qui constituent un art ; l'art de la

lecture se compose d'un seul article : *Il faut lire comme on parle.* »

J'avais grande foi dans le goût de M. Saint-Marc Girardin, et je connaissais sa rare sincérité; mais ici j'étais convaincu, et de plus j'entendais sous ses critiques une phrase qu'il ne me disait pas et qu'il ne se disait peut-être pas à lui-même, mais qui n'en existait pas moins tout au fond de sa pensée : « En fin de compte, moi, Saint-Marc Girardin, je lis très-bien et je ne l'ai jamais appris ; donc, on n'a pas besoin de l'apprendre. »

Je repris donc :

« Mon cher ami, il y a une part de vérité dans ce que vous me dites; c'est la part qui se retrouve dans tout ce que disent les hommes du monde, spirituels et instruits, sur un sujet qu'ils n'ont pas étudié. Or, tout professeur de Sorbonne que vous êtes, vous n'êtes là-dessus qu'un homme du monde; vous parlez spirituellement de ce que vous ne connaissez pas. »

Ce mot inaccoutumé pour lui le fit un peu regimber.

Je repris avec calme : « Qu'il y ait dans le talent de la lecture beaucoup de don, c'est incontestable.

Il n'en est pas de cet art comme des autres arts ou métiers qui vous sont absolument fermés, si l'apprentissage ne vous en a pas ouvert l'accès. Certains hommes lisent sans étude, avec grâce et avec agrément. Vous en êtes une preuve, car vous lisez *à l'effet*, vous êtes applaudi quand vous lisez, mais vous ne lisez pas.. pardonnez-moi ma franchise..... vous ne lisez pas bien. »

A ce mot, il se mit à sourire d'un air narquois.

« Comment! je ne lis pas bien?

— Non! la preuve, c'est que quelqu'un qui lirait comme vous, lirait mal. .

— Expliquez-moi donc cela, reprit-il en riant.

— Rien de plus facile. Je vous ai entendu lire à la Sorbonne, dans votre cours, des fragments de Lamartine, de Corneille, de Victor Hugo, et je vous ai entendu lire à l'Académie des discours de vous. La différence était fort grande.

— En quoi? reprit-il assez intrigué.

— Le voici : Les vers de nos grands poëtes, lus par vous, étaient fort applaudis. Pourquoi? Parce que vous mettiez dans cette lecture votre

intelligence, votre supériorité d'esprit; parce que vous avez une voix vibrante et un air de conviction, toutes qualités personnelles qui dissimulaient vos défauts.

— Eh! quels sont donc mes défauts? s'il vous plaît.

— Votre voix a des sons un peu blessants à force d'éclat. Votre débit est parfois un peu déclamatoire ou emphatique, et l'emphase ne déplaît pas à la jeunesse... Mais changez d'auditoire et donnez votre manière à quelqu'un qui n'aura ni votre supériorité ni votre autorité, à qui il ne restera que votre manière, et il ne plaira pas par cela seul qu'il vous aura trop bien imité; or, il n'y a de bon que ce qui peut être imité sans danger. Donc, vous lisez avec talent, mais vous ne lisez pas comme quelqu'un qui sait lire.

— Même mes discours?

— Oh! vos discours! personne ne pourrait les lire aussi bien que vous.

— Pourquoi? Est-ce que là aussi mes défauts...?

— Là vos défauts sont des qualités, parce qu'ils font partie de votre personnalité. Un

exemple vous expliquera ma pensée. Jules Sandeau avait écrit un charmant discours en réponse à Camille Doucet. Il me pria de le lire pour lui en public. « Je m'en garderai bien, lui répondis-je.

— Pourquoi ? vous le lirez mieux que moi.

— Oui ! *mais je ne le lirai pas si bien.* Votre discours, c'est vous. Je ne ferai certes pas en le lisant les fautes que vous faites, je ne laisserai pas tomber mes finales, je mettrai mieux en relief les mots spirituels, mais je n'aurai pas cette nonchalance d'attitude, cette indolence de voix, cet air de ne pas y toucher, cet abandon indifférent qui compléteront vos paroles par votre personne et qui seront charmants chez vous parce qu'ils sont naturels, mais qui seraient déplaisants chez moi parce qu'ils seraient cherchés... Votre discours est un discours blond et fleuri d'embonpoint ; je le lirai comme un homme brun et maigre ; lisez-le vous-même ! »

Il me crut, et le succès lui montra combien j'avais eu raison. Mais, s'il avait lu ainsi le discours d'un autre, c'eût été une trahison !

« L'histoire est jolie, me dit M. Saint-Marc

Girardin, mais je ne vois pas où elle nous mène. Je comprends ce que vous me dites, mais je ne comprends pas quelles conséquences vous en tirez. »

— Un autre exemple vous le fera mieux saisir...

« M. Viennet avait une grande réputation de lecteur, réputation méritée quand il lisait ses vers. Sa voix rauque, ses gestes bourrus et imitant la franchise, sa petite mèche de cheveux en l'air comme une crête de coq, ses intonations joviales, étaient la représentation exacte de son genre de talent, avec tout ce qu'il avait de vif et d'un peu vulgaire; ajoutez qu'il avait un goût extrême pour tout ce qu'il faisait; il se plaisait singulièrement à lui-même, ce qui donnait à son débit, quand il lisait ses propres vers, un feu, une chaleur qui gagnait l'auditoire. On me proposa un jour de lire à l'Académie des vers de M. Viennet, je refusai. Ni moi, ni le morceau, nous n'aurions aucun succès, répondis-je. Je manquerais absolument de ce qui fait une partie de l'effet de M. Viennet, la conviction profonde que ce que je lis est un chef-d'œuvre! »

Cette petite épigramme, fort inoffensive, fit rire M. Saint-Marc Girardin, et il ajouta gaiement :

« La conclusion ! la conclusion ! Que concluez-vous de tout cela?

— Je conclus qu'il ne faut pas dire d'un écrivain qu'il lit bien, parce qu'il est applaudi en lisant ce qu'il a fait, attendu que parfois ses défauts de lecteur sont pour quelque chose dans son succès; c'est un homme ajouté à un discours. J'en conclus qu'il faut laisser de côté certaines natures d'élite, certaines organisations exceptionnelles comme la vôtre, qui peuvent se passer de règles, tant elles ont bonne grâce à sauter par-dessus ! « L'art n'est pas fait pour toi ; tu n'en as pas besoin. » Mais je conclus aussi que les hommes ordinaires, la masse, la majorité, le vulgaire a besoin d'apprendre à lire pour savoir lire, et que cette science qui serait utile même aux êtres supérieurs, car, enfin, mon cher ami, vous auriez un peu plus de science que vous n'en auriez pas moins de talent, est indispensable à tous les autres.

— Mais, enfin, cette science, en quoi consiste-t-elle? comment se définit-elle?

— L'art de parler et de lire correctement

— La correction suppose des règles. Quelles sont ces règles?

— Elles sont de deux sortes, matérielles et intellectuelles; car l'art de la lecture repose à la fois sur l'exercice d'un organe physique, la voix, et sur un organe spirituel, la pensée.... Voulez-vous que nous étudiions d'abord la voix?

— Très-volontiers! répondit M. Saint-Marc Girardin.

— Eh bien! je rédigerai mes observations par écrit; car ici il faut de la précision, et je vous les apporterai. »

Mais, hélas! la guerre éclata; je ne rédigeai rien, je ne lui apportai rien, et c'est seulement il y a trois mois que, sur la demande d'un des hommes qui honorent le plus l'enseignement public, M. Bersot, je fis pour les élèves de l'École normale supérieure ce résumé de mes expériences.

CHAPITRE III

PARTIE TECHNIQUE DE L'ART DE LA LECTURE.

LA VOIX.

La partie technique de l'art de la lecture porte sur deux objets : la voix et la prononciation ; les sons et les mots.

L'organe de la voix est semblable en apparence à l'organe de la vue et de l'ouïe, mais il en diffère en un point essentiel : c'est que les opérations de la vue et de l'ouïe sont le résultat d'un acte involontaire. Dès que vos yeux sont ouverts et qu'il fait jour, dès que vos oreilles sont ouvertes et qu'il y a du bruit, vous entendez et vous voyez malgré vous. L'organe de la voix, au contraire, ne s'exerce que sous l'action de la volonté ; l'homme ne parle que quand il le veut.

Seconde différence. Vous ne pouvez pas voir plus ou moins, selon votre désir, vous ne pouvez pas entendre plus ou moins, si ce n'est quand vous vous soustrayez partiellement à l'action des choses extérieures, en mettant un obstacle, un voile, entre le monde du dehors et vous.

Il n'en est pas de même de la voix; vous pouvez parler plus ou moins fort, plus ou moins vite; vous réglez la mesure des opérations de la voix comme ses opérations mêmes.

De là cette conséquence naturelle, qu'on ne peut pas apprendre à voir ou à entendre (je parle de l'opération matérielle), et que, par conséquent, il n'y a pas un art pour la vue et pour l'ouïe, tandis qu'on peut apprendre à parler, puisque la parole est susceptible de modifications résultant de la volonté.

Un mot explique cette différence.

L'organe de la voix n'est pas seulement *un organe*, c'est *un instrument*, un instrument comme le piano. Or, qu'est-ce qui caractérise un piano? Son clavier. De quoi se compose ce clavier? De plusieurs octaves (six ou six et demie); ces six octaves se partagent en trois espèces de notes,

les notes basses, les notes du milieu, les notes hautes; enfin, le son de ces notes correspond à des cordes d'une certaine grosseur. Eh bien! la voix a un clavier comme le piano; elle a deux octaves, comme le piano en a six, trois espèces de notes comme le piano, des cordes plus minces et des cordes plus grosses comme le piano, et de même qu'on n'arrive pas à jouer du piano sans l'étudier, de même on n'arrive pas à bien jouer de la voix sans l'apprendre.

Je dirai plus. Sortant des mains d'un bon facteur, un piano est un instrument complet, parfait, et le son qui s'en échappe est aussi harmonieux que juste dès qu'un artiste le touche. Mais le petit piano que nous recevons des mains de la nature est presque toujours bien loin de cette perfection. Il y a des cordes qui manquent, des touches qui crient, des notes qui sont fausses, de façon qu'avant d'arriver à être pianiste, on doit se faire facteur et accordeur, c'est-à-dire compléter, égaliser, accorder son instrument.

Nos trois espèces de voix, qui se définissent d'elles-mêmes, la voix basse, la voix de médium

et la voix haute, sont toutes trois indispensables dans l'art de la lecture; mais l'usage en doit être et en est différent, car leur force est très-différente. La plus solide, la plus souple, la plus naturelle de ces trois voix, est le médium. Le célèbre acteur Molé disait : « Sans le médium pas de postérité. » En effet, le médium étant la voix ordinaire, c'est de lui que part l'expression de tous les sentiments les plus naturels et les plus vrais: les notes basses ont souvent une grande puissance, les notes hautes un grand éclat, mais il ne faut s'en servir qu'à propos, je dirais presque exceptionnellement : je comparerais volontiers les notes hautes à la cavalerie dans une armée, elle est réservée aux attaques brillantes, aux charges à fanfares; comme les notes basses, semblables à l'artillerie, ont pour objet les coups de force : mais le vrai fond d'une armée, l'élément sur lequel le tacticien compte le plus et qu'il emploie toujours, c'est l'infanterie. Eh bien, l'infanterie, c'est le médium! Le premier précepte de l'art de la lecture est donc la suprématie accordée au médium! Les cordes hautes sont beaucoup plus fragiles, plus délicates. Si vous vous en

servez trop, si vous jouez trop sur ces notes-là, elles s'useront, se désaccorderont, deviendront criardes, votre petit piano se faussera, et votre organe lui-même, votre organe tout entier s'altérera. Parfois même cet abus des notes hautes influe jusque sur la pensée de l'orateur. M. Berryer m'a raconté avoir un jour perdu un très-bon procès, parce qu'il avait commencé son plaidoyer sur un ton trop haut, sans s'en apercevoir. La fatigue du larynx passa bientôt aux tempes; des tempes, elle gagna le cerveau; l'intelligence se tendit parce que l'organe était trop tendu, la pensée s'embrouilla, et Berryer perdit une partie de ses facultés intellectuelles, parce qu'il n'avait pas pensé à descendre de ce perchoir où sa voix avait grimpé en débutant.

L'abus des notes basses, et même graves, n'est pas moins fâcheux. Il amène la monotonie, il produit quelque chose de terne, de sourd, de lourd. Talma, jeune, était porté à ce défaut. Sa voix, puissante et émue, était un peu sombre, et c'est à force d'art qu'il est parvenu à la faire sortir de la caverne où elle descendait naturellement. Un

fait assez curieux me revient à ce sujet en mémoire. Mon père, je l'ai dit, était un très-habile lecteur. Une partie de son succès au Collége de France, où il professait, tenait à ce talent; il intercalait dans ses leçons des fragments de nos grands poëtes, et les récitait aux applaudissements universels. Ces applaudissements, auxquels naturellement il était sensible, lui attiraient des envieux, des ennemis; un critique écrivit un jour dans un article : « M. Legouvé a lu hier deux scènes de Racine, avec sa voix sépulcrale. » L'article tomba sous les yeux d'un de ses amis, M. Parseval Grandmaison. Aussitôt, en bon camarade, il se dit : « Legouvé doit être très-contrarié de cette critique, je vais aller le voir... » Il arrive; mon père était en effet étendu sur son canapé, d'un air assez mélancolique. « Ah! c'est vous, mon cher Parseval. — Oui! Est-ce que vous êtes malade, Legouvé? Vous avez l'air sombre! — Moi! Non, je n'ai rien! Un peu de mal de gorge. Dites-moi, mon cher Parseval, comment trouvez-vous ma voix? — Je la trouve fort belle, mon ami. — Oui, oui! Mais quel caractère lui trouvez-vous? Est-ce le caractère... d'une voix... brillante? —

Oh! non! Brillante n'est pas le mot qui définit votre voix! Je dirais plutôt qu'elle est sonore. — N'est-ce pas? elle est sonore? — Sans doute! Pourtant, ce n'est pas encore le nom qui lui convient le mieux! C'est plutôt une voix grave. — Grave! soit! Mais pas sombre! — Oh! non! non! pas sombre! Pourtant il y a bien quelque chose... — Mais enfin, elle n'est pas caverneuse!... — Non! non! Pourtant... — Oh! je vois bien, s'écria mon père en riant, que vous partagez l'avis de cet abominable critique, et que vous la trouvez sépulcrale! »

La morale de cette petite anecdote, c'est que mon père, à partir de ce jour, s'étudia à faire moins souvent usage des notes basses, à les mêler plus habilement aux deux autres registres, et arriva ainsi à cette variété de timbres qui est à la fois un charme pour l'auditeur, et un repos pour le lecteur.

Ce mélange ne constitue pas le seul exercice de la voix; il faut encore, il faut avant tout la travailler en elle-même. Le travail fortifie les voix faibles, assouplit les voix dures, adoucit les voix criardes, agit enfin sur la voix parlée comme l'art

du chant sur la voix chantée. On dit quelquefois que des artistes célèbres, M. Duprez, par exemple, se sont *fait une voix*. Le mot n'est pas juste; on ne se fait pas une voix quand on n'en a pas, et la preuve, c'est qu'on la perd. On ne la perdrait jamais, si on était maître de se la faire; mais on la métamorphose : on lui donne du corps, de l'éclat, de la grâce, non-seulement par la gymnastique qui fortifie l'organe en général, mais par une certaine manière d'attaquer le son. Enfin l'étude arrive même à vous faire gagner des notes que vous n'aviez pas. Un jour, la fameuse cantatrice, Mme Malibran, chantant le rondo de la *Somnambule*, termina son point d'orgue par un trille sur le *ré* sur-aigu, après être partie du *ré* d'en bas. Elle avait embrassé trois octaves dans sa vocalise. Avait-elle donc reçu de la nature ces trois octaves? Non. Elle en avait acquis une partie par le travail. Je me rappelle même qu'après le concert, un de nous lui ayant exprimé son admiration de ce *ré* sur-aigu : « Oh! je l'ai assez cherché! reprit-elle gaiement. Voilà un mois que je cours après lui! Je le poursuivais partout! En me coiffant! En m'habillant! et je l'ai trouvé

un matin au fond de mes souliers, en me chaussant! » On voit que l'art non-seulement nous aide à bien gouverner notre royaume, mais à l'étendre.

CHAPITRE IV.

LA RESPIRATION.

Le second objet de la lecture, c'est de vous apprendre à respirer. Il semble que s'il y a un acte naturel au monde, et où l'art n'ait rien à faire, c'est l'acte de la respiration. Respirer c'est vivre, et nous respirons inconsciemment comme nous vivons. Pourtant on ne lit bien que si on respire bien, et on ne respire bien que si on l'a appris. C'est même là un des talents les plus rares chez un lecteur. Je m'explique. Quand vous respirez dans la vie ordinaire, l'air entre dans vos poumons et en sort à la façon d'un flot de source qui coule continûment, insensiblement, également. Mais ce tranquille passage de l'air sur votre gosier suffirait-il pour faire vibrer vos cordes vo-

cales? Non! elles resteraient muettes comme un piano que les doigts ne frappent pas; l'air est à l'appareil vocal ce que les doigts sont au piano; il faut que l'air le touche fortement pour qu'il résonne. Peut-être quelques-uns de vous ont-ils entendu une harpe éolienne. Comment la fait-on vibrer? On la place dans une embrasure de porte... S'il n'y a que de l'air, elle se tait; dès que l'air se condense et devient du vent, les cordes résonnent. Eh bien! le même phénomène se produit quand vous parlez. Vous condensez, vous pressez l'air que renferment vos poumons, vous le poussez sur votre gosier, et c'est sous l'empire de ce choc que la parole se produit! Mais qu'avez-vous fait alors? Vous avez dépensé beaucoup plus d'air que vous ne le faites par le seul acte de la respiration ordinaire. La comparaison d'une source qui coule sans effort n'est plus juste; il faut penser à l'eau qui jaillit sous le coup d'une pompe, et qui jaillit plus pressée, plus dense, plus rapide! Voilà donc les conditions ordinaires de la respiration changées. On ne peut donner que ce qu'on a: Dépenser plus, c'est posséder plus. Le petit magasin d'air qui est destiné à la

respiration normale et insensible, ne va plus suffire à la quantité de souffle que demande l'action énergique de la parole; il va donc falloir établir un équilibre entre notre *doit* et *avoir!* Il va falloir aller aux provisions, faire un appel vigoureux à la source même, c'est-à-dire à l'atmosphère, pour qu'il nous donne l'air dont nous avons besoin; cet appel, c'est l'aspiration. La respiration se compose donc de deux actes : aspirer et respirer. Aspirer c'est acquérir, c'est emmagasiner; respirer, c'est dépenser, c'est écouler ses marchandises.

Eh bien! il y a là deux arts différents : aspirer est un art, respirer est un art. En quoi consiste l'art de l'aspiration? A la prendre de la base du poumon même, du diaphragme. Si vous n'aspirez que de la partie supérieure du poumon, vous faites une trop petite provision d'air. Vous ne remplissez pas votre magasin. Il n'en a guère que jusqu'au tiers. Qu'arrive-t-il? Que votre stock s'épuise très-vite, trop vite, et si vous avez un long morceau à lire, vous ressemblez à un homme parti en voyage dans le désert avec une outre d'eau à moitié pleine; l'air vous manque; il faut retourner

en chercher, ce qui est une fatigue; une fatigue pour vous et une fatigue pour les autres, comme vous le verrez tout à l'heure. Le premier devoir du lecteur, qui a une longue course à fournir, est donc, au début, d'aspirer profondément, de façon à avoir les poumons bien garnis. Puis arrive alors le second acte qui est le plus difficile, dépenser. Un mauvais lecteur n'aspire pas assez et respire trop, c'est-à-dire qu'il dépense son bien sans ordre et sans mesure. Il jette l'air par les fenêtres comme un prodigue jette l'argent, il le dépense en inutilités au lieu de le distribuer avec ménagement, avec science; en un mot, il ne sait pas le répandre largement dans les grandes occasions, et le ménager dans les petites. Qu'arrive-t-il alors? Ce que vous voyez tous les jours! C'est que le lecteur et l'orateur, comme certains acteurs ou chanteurs, sont obligés à tout moment de recourir à la pompe, de donner des coups d'aspiration bruyants, rauques, qu'on appelle des hoquets; celui qui écoute en souffre autant que celui qui parle. Un chanteur très-habile avait ce défaut, il prenait haleine à tout moment, et ce bruit de soufflet de forge mêlé au chant était insuppor-

table. Il s'en est aperçu et corrigé, ce qui prouve qu'on peut s'en corriger. M. Stockhausen, un artiste supérieur, qui a quitté Paris, émerveillait tous les guides en Suisse, parce qu'il ne s'essoufflait jamais dans les plus rudes montées. « Mon secret est bien simple, me disait-il, je sais aspirer et respirer... » Le grand chanteur Rubini avait atteint le comble de l'art. On ne l'entendait jamais respirer. Comment y arrivait-il? une anecdote relative à Talma va nous l'expliquer.

Talma, encore jeune, jouait le *Père de famille* de Diderot. Arrivé à la fameuse tirade : « 1500 livres de rente, et ma Sophie, » il part, il s'emporte, il crie et rentre dans la coulisse, épuisé, hors d'haleine, et s'appuie contre un décor en soufflant comme un bœuf.

« Imbécile! dit Molé, en le regardant, et il veut jouer la tragédie! Viens me voir demain matin et je t'apprendrai comment on peut être passionné sans s'époumonner. »

Talma y alla; mais, soit que le maître manquât de patience, ou l'élève de docilité, la leçon ne lui profita qu'à demi. Il y avait alors au théâtre un acteur nommé Dorival : maigre, malingre, sans

puissance de voix, il jouait pourtant la tragédie avec un certain succès. « Comment cet animal-là peut-il faire? se disait Talma. Je suis dix fois plus fort que lui, et il se fatigue dix fois moins que moi. Je vais lui demander son secret. » Dorival éconduit le solliciteur par cette réponse aigre-douce et qui sentait son envieux :

« Vous avez tant de succès, monsieur Talma, vous n'avez pas besoin de leçons.

— Je te forcerai bien à m'en donner, » se dit tout bas Talma.

Un jour donc que Dorival jouait Châtillon dans *Zaïre*, le jeune homme va se blottir.... devinez où? dans le trou du souffleur! de façon à voir et à entendre sans être vu. Puis, une fois tapi là dans l'obscurité comme une bête de proie dans son antre, il guette, il épie, il note, il regarde, il écoute, et après la fameuse tirade du second acte, il sort en s'écriant : « Je le tiens, *je l'ai pincé!* » Qu'avait-il donc découvert? Que tout l'art de Dorival consistait dans son talent pour respirer. En quoi consistait ce talent? A prendre (je copie une note de Talma lui-même), à prendre ses aspirations avant que l'air fût entièrement expiré de sa

poitrine ; et, afin de dérober au public ces aspirations répétées, qui auraient coupé le discours et interrompu le courant même de l'émotion, il les plaçait particulièrement devant l'*a* et devant l'*e* ou l'*o*, c'est-à-dire aux endroits où la bouche déjà ouverte permet d'aspirer légèrement sans que l'auditeur s'en aperçoive.

On voit quel rôle immense joue la respiration dans l'art de la diction. Ses règles sont les seules qu'il ne soit jamais permis de violer. L'acteur lancé dans un passage véhément, emporté par la passion, par la colère, par la douleur, peut oublier les lois de la ponctuation, culbuter les points et les virgules, et courir à travers la phrase au gré de son désordre, mais il doit toujours être maître de son souffle, même quand il a l'air de le perdre ; un habile acteur n'a le droit d'être essoufflé que par un effet de l'art.

Talma avait réduit toutes ces règles en une maxime frappante. Tout artiste qui se fatigue est un artiste médiocre.

J'entends d'ici l'objection : cet art est peut-être fort utile pour les acteurs, mais il s'agit de lecture et non de théâtre. Eh bien, le lecteur en a plus

besoin encore que l'acteur. En effet, l'acteur, si long et si important que soit son rôle, a des temps de suspension forcés; il se repose quand les autres parlent, et ses gestes eux-mêmes, s'ajoutant à ses paroles, l'aident à leur donner un accent vrai et pénétrant. Mais le lecteur lit souvent sans s'arrêter pendant une heure entière, et l'immobilité de son corps le contraint de tirer toute sa force de sa voix seule. Jugez donc s'il est inutile pour lui de savoir ménager ce trésor du souffle, qui peut seul le conduire sans fatigue au bout de sa carrière.

Voici du reste un curieux exemple de la science de l'économie, appliquée à la respiration. Prenez une chandelle allumée, placez-vous près d'elle, en face d'elle et prononcez en chantant la voyelle *a;* la lumière vacillera à peine; mais, au lieu d'un seul son, faites une gamme, et vous verrez à chaque note la lumière trembler. Eh bien! le chanteur Delle Sedie exécute devant une bougie allumée une gamme montante et une gamme descendante sans que la flamme s'agite. Comment? Parce qu'il ne laisse échapper que juste ce qu'il faut de souffle pour pousser le son dehors, et

que l'air, étant ainsi employé dans l'émission de la note, perd sa faculté de vent pour se réduire à sa faculté de bruit. Vous, au contraire, vous ou moi, bien-entendu, que faisons-nous? Nous perdons inutilement du vent, nous jetons du son à droite et à gauche, nous dissipons notre bien. En pressant un peu cette règle de diction, on en tirerait une leçon de morale : ne dépensez dans chaque acte de votre vie que la quantité de force intime qu'il vaut. Tous les mouvements de l'âme sont des trésors! Économisons-les pour les circonstances qui en valent la peine. Que de gens perdent en petites impatiences, en emportements puérils, ce trésor de la colère, qui est si sacré quand elle s'appelle l'indignation!

Dernières observations, indispensables pour le lecteur. Si vous voulez aspirer et respirer librement, asseyez-vous sur un siége haut. Enfoncé dans un fauteuil, vous ne pouvez pas aspirer de la base du poumon. Je vous dirai de même : ayez soin de rester bien droit. L'homme courbé aspire mal et respire mal. Enfin, tant que vous le pourrez, ayez le dos appuyé. Il m'est arrivé plus d'une fois, quand je lisais en public et que je sentais

un commencement de fatigue vocale et cérébrale, de me calmer et de me reposer rien qu'en m'appuyant largement sur le dos de ma chaise. A l'instant l'équilibre se rétablissait, mon aspiration se faisait sans effort et ma tête elle-même se dégageait.

CHAPITRE V

MODÈLE D'EXERCICE.

Ce sujet de la respiration est si important, que je ne veux pas le quitter sans y joindre un modèle d'exercice. Je l'emprunte aux Mémoires de madame Talma. Les lecteurs y trouveront une étude et un amusement.

Mme Talma avait obtenu un immense succès dans l'*Agamemnon* de Lemercier. Elle jouait Cassandre. Voici un fragment cité par elle, et où l'on retrouvera toute sa science, sous une forme pratique et piquante.

Tu n'en crois pas le Dieu dont je suis inspirée.
A l'oracle trop vrai, par ma bouche dicté,
Il attacha le doute et l'incrédulité.
Amante d'Apollon, à sa flamme immortelle

Depuis que ma froideur se montra si rebelle,
Ce Dieu me retira son favorable appui,
Il m'accabla des maux que je pleure aujourd'hui :
Mes yeux ont vu périr ma famille immolée.
Que suis-je ? Une ombre errante aux enfers appelée.
L'heure fatale approche : adieu, fleuves sacrés,
Ondes du Simoïs ! Sur vos bords révérés
Vous ne me verrez plus, comme en nos jours propices,
Parer de nœuds de fleurs l'autel des sacrifices ;
Et ma voix, chez les morts, où bientôt je descends,
Au bruit de l'Achéron mêlera ses accents.

Tu n'en crois pas le Dieu dont je suis inspirée.

Ici, le sens est fini, on pourrait n'y rien ajouter : il faut donc une respiration entière.

A l'oracle trop vrai, par ma bouche dicté,

Là, il faut un quart de respiration, le sens n'est que suspendu.

Il attacha le doute et l'incrédulité.

Le sens est fini, respiration entière.

Amante d'Apollon,

Quart de respiration, ceci ne fait que préparer ce qui va suivre.

.... à sa flamme immortelle

Respiration insensible, pour faciliter le débit du reste de la phrase.

Depuis que ma froideur se montra si rebelle,

Quart de respiration, pour séparer ce qui suit sans froideu

Ce Dieu,

Respiration insensible.

me retira son favorable appui,

Quart de respiration.

Il m'accabla des maux que je pleure aujourd'hui :

Demi respiration, le sens est presque fini.

Mes yeux....

Respiration insensible, pour avoir la faculté de soutenir plus longtemps la période.

ont vu périr ma famille immolée.

Demi-respiration, pour faire ressortir la réflexion suivante.

Que suis-je?

Demi-respiration.

Une ombre errante aux enfers appelée.

Demi-respiration, de peur de trop hâter la succession des images.

L'heure fatale approche....

Respiration entière, pour ménager la transition.

Adieu, fleuves sacrés,

Quart de respiration, afin de séparer d'une manière insensible l'interpellation qui suit.

Ondes du Simoïs!

Quart de respiration.

Sur vos bords révérés,

Demi-quart de respiration, pour marquer l'incidence.

Vous ne me verrez plus,

Respiration insensible.

comme en nos jours propices,

Respiration insensible, afin de ménager la force dont on a besoin pour le complément de la phrase.

Parer de nœuds de fleurs

Respiration insensible.

l'autel des sacrifices;

Respiration entière, le sens est fini : il faut le temps de passer à une idée nouvelle.

Et ma voix,

Respiration insensible.

chez les morts, où bientôt je descends,

Demi-quart de respiration à cause de l'inversion.

Au bruit de l'Achéron

Demi-quart de respiration, dont le résultat est de soutenir sa voix jusqu'à la fin avec la plus grande énergie:

mêlera ses accents.

Cette citation si curieuse vaut bien des leçons.

CHAPITRE VI

PRONONCIATION.

Nous passons du monde des sons dans le monde des mots. Nous étions restés dans les voyelles, nous allons leur adjoindre les consonnes. Les consonnes représentent la charpente du mot; elles seules lui donnent un corps: on peut reconstituer un mot dont il ne reste que les consonnes, comme Cuvier reconstituait un être dont il ne retrouvait que les os. L'assemblage des voyelles et des consonnes constitue la prononciation, car on ne peut pas prononcer une consonne sans l'unir à une voyelle, et la voyelle à elle seule forme un son qu'on émet, mais non un mot qu'on prononce. De la bonne prononciation dépend la clarté du dis-

cours, la correction du débit, la vie même de la parole; il est donc important d'en connaître les règles précises. Ces règles, quand il s'agit des voyelles, se réduisent à une seule; il faut donner aux voyelles l'intonation acceptée par Paris. Paris donne la loi en fait de voyelles. Presque toutes les provinces, surtout les provinces méridionales, ont, en prononçant les voyelles, un accent qui prête au ridicule. Je puis vous en citer un exemple frappant. Il y a quelque temps, un de nos orateurs les plus puissants parlait contre un ministre, et jamais, peut-être, ses rares qualités de verve et de feu ne s'étaient montrées plus fortes; tout à coup, au milieu d'une phrase, lui échappe ce mot : la Chambre *hotte* (haute), puis viennent les *fantommes* (fantômes), et enfin les *ennées* (années). Tout le monde se mit à rire, le fil du discours fut un moment rompu, et l'effet quelque peu amoindri. Mais supposez, au lieu d'un orateur de premier ordre, un orateur médiocre, un inconnu aux défauts duquel l'auditoire n'eût pas été habitué; les chuchotements, les ricanements l'auraient arrêté à chaque apparition de la fatale voyelle; on

n'aurait pas entendu ses paroles, on n'aurait entendu que son accent, il aurait eu grande peine à conquérir l'attention, et tout l'effort de son talent eût été perdu.

Il y a quelques jours, un jeune homme de province, plein de chaleur et de feu, me pria de lui donner quelques conseils pour lire en public. « Récitez-moi une fable de la Fontaine, » lui dis-je.

Il commença :

Du pâlais d'un jeune lâpin....

Je l'arrêtai court.

« Apprenez d'abord le son véritable des *a*, et nous verrons ensuite. »

Eh bien! vous trouverez partout, excepté à Paris, cette altération endémique et épidémique des voyelles. C'est tantôt l'*e*, tantôt l'*o*, tantôt l'*u*, qui sont défigurés; à Paris même, les personnes d'une classe inférieure ou d'une éducation peu relevée donnent souvent aux diphthongues un son vulgaire; combien de gens prononcent *chaquin* au lieu de *chacun!* Exercez-vous donc, si

vous voulez lire en public, à placer sur chaque voyelle l'accent qui lui convient; songez qu'une brève, mise au lieu d'une longue, qu'un accent circonflexe substitué à un accent aigu, suffisent pour gâter la meilleure phrase.

S'il s'agit des consonnes, la science de la prononciation est la science de l'articulation. Il n'en est pas de plus difficile et de plus utile. Peu de personnes naissent avec une articulation complétement bonne. Chez les unes elle est dure, chez les autres elle est molle, chez ceux-là elle est sourde. Le travail, un travail assidu et méthodique, peut corriger ces défauts et le peut seul. Par quel moyen? En voici un fort ingénieux, que tout le monde peut mettre en pratique, et qui est le résultat d'une observation. Vous avez un secret important à confier à un ami, mais vous craignez d'être entendu, la porte de la chambre où vous êtes se trouvant ouverte et quelqu'un étant dans la pièce voisine. Vous approcherez-vous de votre ami et lui parlerez-vous à l'oreille? Non. Vous ne l'osez pas, de peur d'être surpris dans cette position qui vous trahirait. Qu'allez-vous donc faire? Le voici : je cite les paroles textuelles du

maître des maîtres, de M. Régnier. Vous vous mettez en face de votre ami, et là, en employant le moins de son possible, en parlant tout bas, vous chargez l'articulation de porter vos paroles à ses yeux en même temps qu'à son oreille, car il vous regarde parler autant qu'il vous écoute parler; l'articulation a alors double besogne; elle fait l'office du son lui-même, et, dans ce but, elle est forcée de dessiner nettement les mots et d'appuyer fortement sur chaque syllabe pour la faire entrer dans l'esprit de votre auditeur. Eh bien, voilà le moyen infaillible de corriger toutes les défaillances et toutes les duretés de l'articulation. Soumettez-vous pendant quelques mois à cet exercice, et une pareille gymnastique aura si bien assoupli et fortifié vos muscles articulateurs, qu'ils répondront par leur élasticité à tous les mouvements de la pensée et à toutes les difficultés de la diction [1].

1. Du reste, la méthode de M. Régnier est celle qu'on emploie pour apprendre à *parler* aux sourds-muets. Le maître dessine pour ainsi dire les mots devant eux avec la bouche; pas de son! pas de voix! rien que l'articulation; *le sourd lit sur les lèvres.*

Le rôle de l'articulation dans la lecture est immense. C'est l'articulation et l'articulation seule qui donne la clarté, l'énergie, la passion, la véhémence. Telle est sa puissance qu'elle peut racheter même la faiblesse de la voix, et même en face d'un grand auditoire. Il y a eu des acteurs de premier ordre qui n'avaient presque pas de voix. Potier n'avait pas de voix. Monvel, le fameux Monvel n'avait pas de voix, il n'avait même pas de dents! Et cependant, non-seulement on ne perdait pas une de ses paroles, mais jamais artiste ne fut plus pathétique et plus entraînant. Comment? Grâce à l'articulation. Le plus admirable lecteur que j'aie connu était M. Andrieux. Sa voix était pourtant plus que faible, elle était éteinte, éraillée, rauque.... Comment triomphait-il de tant de défauts? Par l'articulation!... On a dit de lui qu'il se faisait entendre à force de se faire écouter; ajoutez : à force d'articuler.

Quelquefois, un heureux enrouement apprend à un acteur toutes les ressources de l'articulation. Un jour, M. Bouffé répétait un des rôles qui lui ont fait le plus d'honneur, le père Grandet,

dans la *Fille de l'Avare*. Arrivé à la scène la plus émouvante de la pièce, quand le vieil avare s'aperçoit qu'il est volé, l'acteur commence à crier comme à son ordinaire.... Mais, au bout de quelques minutes, le son s'éteint sur ses lèvres!... et le voilà forcé de répéter à voix basse! Qu'arriva-t-il? Qu'il fut mille fois plus vrai et plus touchant, parce qu'il fut forcé de suppléer à la faiblesse du son par l'articulation. On ne peut pas parler sans voix, mais la voix seule est si insuffisante dans la diction, qu'il y a des lecteurs, des orateurs et des acteurs pour qui la richesse même de leur organe vocal est un inconvénient. Chez eux, s'ils ne savent pas articuler, le son mange le mot. Les voyelles mangent les consonnes. Ils parlent si haut, ils lisent si haut, ils font tant de bruit en lisant et en parlant qu'on ne les entend pas. Parfois même, la mode supprime l'articulation. Vous vous rappelez que, dans le siècle dernier, les élégants disaient : *ma paole d'honneur;* c'était du pédantisme que de prononcer les consonnes. Un vieil habitué du Théâtre-Français disait avoir vu, en soixante ans, changer trois fois la manière d'articuler dans ce

qu'on appelle la jeunesse dorée. Pour les hommes sérieux, il n'y en a qu'une, c'est de prononcer assez pour être entendu, pas assez pour être remarqué.

CHAPITRE VII

ZÉZAIEMENT ET GRASSEYEMENT.

Il y a, outre ces défauts généraux, des vices particuliers de prononciation. On peut les réduire à trois : le zézaiement, le grasseyement et le bégayement.

Zézayer ou bléser, c'est prononcer les *s* comme des *z;* c'est, par mauvaise habitude ou par défaut de conformation, permettre à la langue de dépasser les dents quand on prononce l's. L'inconvénient de ce défaut, c'est de donner à celui qui en est atteint un air de niaiserie. En voici une preuve curieuse : M. Régnier était jeune, il fut chargé d'un rôle de niais, il ne savait comment exprimer ce caractère; le hasard le conduit chez un marchand où se trouvait un acheteur

qui blaisait; les commis eux-mêmes souriaient en l'écoutant. « Je tiens mon rôle, se dit M. Régnier, cet homme a l'air d'un imbécile, je n'ai qu'à l'imiter. » Vous voyez que ce défaut vaut qu'on le corrige. Le moyen est facile. S'exercer longtemps, continûment, à prononcer les *s*, en appuyant fortement le bout de la langue sur la partie intérieure des dents de devant; cette gymnastique habitue la langue à ne plus sortir de l'enceinte fortifiée, et l'habitude corrige le défaut.

Grasseyer, c'est prononcer la lettre *r* avec la base de la langue, avec la gorge. Ne pas grasseyer, c'est prononcer la lettre *r* avec le bout de la langue, en frappant d'un coup sec le commencement du palais, tout près des dents. Prononcer la lettre *r* sans grasseyement, c'est la faire rouler, c'est la faire vibrer. On dit en langage de théâtre de quelqu'un qui ne grasseye pas, il vibre. Le grasseyement est un défaut très-commun. Presque tous les Parisiens grasseyent. Le Marseillais est le modèle du grasseyeur. En général, pourtant, les peuples du Midi ne grasseyent pas. L'inconvénient de ce défaut est d'alourdir la

prononciation et de vous interdire le chant italien. Les oreilles italiennes ne peuvent supporter ce défaut. Un célèbre artiste de l'Opéra, M. Alizard, qui possédait une des plus belles voix de basse que j'aie entendues, se voyait obligé de refuser un superbe engagement en Italie, parce qu'il grasseyait. Grand désespoir pour lui! Un acteur célèbre le consola en le corrigeant comme il s'était corrigé lui-même. De quelle façon? Par un moyen qui vient de Talma. Il y a deux lettres que tout le monde prononce toujours et naturellement du bout de la langue, c'est le *t* et le *d*. Eh bien! Talma, qui grasseyait, imagina l'exercice suivant : prononcer vivement et alternativement ces deux lettres *t* et *d*, puis peu à peu leur adjoindre la lettre *r*.... c'est-à-dire la tirer pour ainsi dire du fond du gosier où elle s'enfouit; la forcer de répondre à l'appel de ses deux compagnes, d'entrer, si j'ose ainsi parler, en danse avec elles. Figurez-vous une jeune fille.... pardonnez-moi cette comparaison singulière.... figurez-vous une jeune fille qui se cache au bal dans un coin, que deux de ses amies appellent et qu'elles entraînent dans leur ronde; mais bien-

tôt.... une des deux danseuses s'éclipse, puis l'autre, et voilà la dernière venue forcée de danser seule. Ainsi faisait Talma. Il abandonnait d'abord la lettre *d*.... puis la lettre *t*.... et, de cette façon, la lettre *r*.... après avoir vibré avec les autres, vibrait toute seule.

Un célèbre acteur m'a conté la façon singulière dont il s'est corrigé du grasseyement. Il était jeune, il avait déjà du talent, et il poursuivait à la fois deux entreprises inégalement chères pour lui, mais également difficiles : il travaillait tout ensemble à conquérir l'*r* roulant, et la main d'une jeune fille dont il était éperdument épris. Six mois d'efforts ne lui avaient pas plus réussi d'un côté que de l'autre. L'*r* s'obstinait à rester dans la gorge, et la demoiselle à rester demoiselle. Enfin, un jour, ou plutôt un soir, après une heure de supplications et de protestations de tendresse.... il touche le cœur rebelle.... la demoiselle dit oui !... Ivre de joie, il descend l'escalier quatre à quatre, et en passant devant la loge du concierge, il lui lance un sonore et triomphant : « Cordon, s'il vous plaît! » O surprise !... l'*r* de cordon a sonné vibrant et pur

comme un *r* italien!... La peur le prend.... Peut-être est-ce un heureux hasard? Il recommence; même succès! Il n'en peut plus douter! L'*r* roulant est à lui! Et à qui le doit-il? à celle qu'il adore! C'est l'ivresse de la passion heureuse qui a fait ce miracle! Et le voilà qui s'en retourne chez lui, en répétant tout le long de la route, car il avait toujours peur de perdre sa conquête : Cordon! s'il vous plaît! Cordon! s'il vous plaît! Cordon! s'il vous plaît! Tout à coup, nouvel incident! au détour d'une rue sort de dessous ses pieds, sort d'un égout, un énorme rat! un rat? encore un *r*! Il l'adjoint à l'autre, il les mêle ensemble! il les crie ensemble! Un rat! Cordon! Cordon! Un gros rat! Cordon! un gros rat! un gros rat! Et les *r* roulent, et la rue en retentit! Et il rentre chez lui triomphant! Il avait vaincu les deux rebelles. Il était aimé et il vibrait! Intitulons ce chapitre : de l'influence de l'amour sur l'articulation.

CHAPITRE VIII

LE BÉGAYEMENT.

Le bégayement constitue un vice plus grave, plus rebelle et d'une espèce fort particulière. C'est un défaut à la fois matériel et intellectuel. Il tient sans doute à la conformation, et alors, il ressort de la médecine, mais il tient aussi de l'intelligence, et il rentre alors dans l'art de la lecture. Souvent la langue bégaye, et bégaye habituellement, parce que l'esprit bégaye, parce que le caractère bégaye, parce qu'on ne sait nettement ni ce qu'on veut dire, ni ce qu'on veut, parce qu'on est craintif, parce qu'on est colère, parce qu'on veut parler trop vite : impatience, timidité, manque de précision dans les idées, voilà les causes de cette sorte de bégayement qui

n'est pas sans remède; habituez-vous à parler lentement, à ne parler que quand vous êtes maître de vous, et vous cesserez de bégayer. Un chanteur distingué que je pourrais nommer bégaye légèrement quand il parle, et ne bégaye pas du tout quand il chante.... Pourquoi? parce que, quand il chante, il marche sur un terrain où il est sûr de lui-même. L'exercice, le travail, l'habitude, l'ont rendu maître de sa voix et de sa diction dès que la parole est unie au chant; mais aussitôt qu'il parle, la timidité naturelle de son caractère le rend à toutes ses incertitudes de prononciation. L'artiste tombe, l'homme reste, et le bégayeur reparaît.

Quant au bégayement matériel, qui dépend de l'organe seul, la médecine seule peut le guérir.

Il porte en général sur toutes les lettres; parfois pourtant, le bégayeur a dans l'alphabet certains ennemis particuliers, c'est-à-dire des lettres devant lesquelles il s'arrête toujours, comme les chevaux devant certains obstacles. Je peux citer un fait curieux à ce sujet. J'ai écrit, il y a vingt ans, avec Scribe, une comédie où se trou-

vait un rôle de bègue : *les Doigts de fée.* Le personnage devait être comique, mais non ridicule, et, parfois même, je désirais qu'il fût touchant. M. Got avait accepté ce rôle avec plaisir, mais dès qu'il en commença l'étude, son embarras devint très-grand. Il ne s'agissait pas là de faire un pendant à M. Brid'oison, mais comment arriver à l'intérêt, à l'émotion, en restant toujours dans le comique? Enfin, un jour, il arrive tout triomphant à la répétition. « Je tiens mon rôle! me dit-il. Je vais faire porter le bégayement seulement sur deux consonnes, toujours les mêmes, le *p* et le *d*. Grâce à ce moyen que m'ont suggéré mes études récentes sur les bègues, je me délivre de la préoccupation insupportable où m'aurait jeté la nécessité de bégayer toujours, je débarrasse le rôle de la monotonie d'un défaut répandu partout, et je ne garde de cette imperfection que juste ce qu'il faut pour donner du piquant et du comique à ma diction. Seulement, ajouta-t-il gaiement, vous voilà un supplément de travail, mon cher auteur; il faut enrichir mon rôle de quelques *p* et de quelques *d* de plus. Je vous indiquerai les passages où j'en aurai besoin. » Ainsi

fut fait, et le succès répondit pleinement à son attente. Je ne crois pas que cet artiste si éminent compte de création plus originale.

Le bégayement organique est-il curable? J'en doute. La médecine a fait beaucoup d'essais; je n'ai pas vu de véritables réussites. Des atténuations passagères, des intermittences, des apparences de guérison.... mais une guérison réelle? non. Certains spécialistes ont fait afficher dans les journaux le nombre de leurs cures merveilleuses. Voici un fait dont j'ai été le témoin. Je me trouvai, un jour, dans ma jeunesse, à un bal donné par un médecin célèbre par cette spécialité, et qui a rendu de très-grands services à l'art de la parole, par ses travaux théoriques.

« Monsieur, dis-je à un de mes voisins, voulez-vous me faire vis-à-vis pour la contredanse?

— Vo-o-olontiers, monsieur.

— Ah! un bègue! » me dis-je.

On passe des rafraîchissements.

« Monsieur, dis-je à un autre jeune homme, voudriez-vous me passer une glace?

— V. . v. . v... oici!

— Ah! un second bègue!... »

Je me trouve en face d'un de mes anciens camarades de collége.

« Ah! ah! c'est toi.... me dit-il! Te te... ra.. ra... ra... rappelles-tu comme je bé... bé... bé... gayais au collége!...

— Oui.

— Eh bien... je suis venu... trouver M. Co... co... co... lombat (c'était notre amphitryon) et depuis ce moment, je suis... tout à fait gué... gué... gué... ri! »

Ce souvenir m'a toujours rendu un peu incrédule à l'endroit des bégayeurs qui ne bégayent plus.

Reste enfin, pour achever ce qui regarde la lecture comme art matériel, à nous occuper de la ponctuation.

CHAPITRE IX

LA PONCTUATION.

On ponctue avec les paroles, comme on ponctue avec la plume.

Un jour M. Samson voit arriver chez lui comme élève un jeune homme assez satisfait de lui-même.

« Vous désirez prendre des leçons de lecture, monsieur?

— Oui, monsieur.

— Vous êtes-vous déjà exercé à lire tout haut?

— Oui, monsieur, j'ai récité beaucoup de scènes de Corneille et de Molière.

— Devant tout le monde?...

— Oui, monsieur.

— Avec succès?

— Oui, monsieur.

— Veuillez prendre dans ce volume de la Fontaine, la fable : *le Chêne et le Roseau.* » L'élève commença :

Le chêne un jour, dit au roseau....

— Très-bien! monsieur, vous ne savez pas lire!

— Je le crois, monsieur, reprit l'élève un peu piqué, puisque je viens réclamer vos conseils, mais je ne comprends pas comment sur un seul vers...

— Veuillez le recommencer. »

Il recommença.

Le chêne un jour, dit au roseau....

— J'avais bien vu que vous ne saviez pas lire.

— Mais...

— Mais, reprit M. Samson avec flegme, est-ce que l'adverbe se joint au substantif au lieu de se joindre au verbe? Est-ce qu'il y a des chênes qui

s'appellent un jour? Non; eh bien, alors, pourquoi lisez-vous, le chêne un jour, dit au roseau... lisez donc, le chêne, virgule, un jour dit au roseau.

— C'est pourtant vrai! s'écria le jeune homme stupéfait.

— Si vrai, reprit son maître avec la même tranquillité, que je viens de vous apprendre une des règles les plus importantes de la lecture à haute voix, l'art de la ponctuation.

— Comment, monsieur, on ponctue en lisant!

— Eh! sans doute! tel silence indique un point; tel demi-silence une virgule; tel accent un point d'interrogation, et une partie de la clarté, de l'intérêt même du récit, dépend de cette habile distribution des virgules et des points, que le lecteur indique sans les nommer, et que l'auditeur entend sans qu'on les lui nomme. »

La ponctuation écrite variant, à chaque siècle, la ponctuation parlée doit varier de même. Supposez qu'un poëte tragique trouvât aujourd'hui le : « *Qu'il mourût!* » de Corneille... il mettrait au bout un immense point d'exclamation, et peut-être deux. Qu'a mis Corneille? Une virgule.

Cette virgule en dit beaucoup. Elle indique que dans l'esprit de Corneille ce mot n'était nullement un mot à grand fracas, mais un cri involontaire à l'instant corrigé par le second vers que Voltaire trouve faible, parce qu'il n'en a pas senti la délicatesse exquise! C'est le Romain qui s'écrie : Qu'il mourût! C'est le père qui ajoute : « Ou qu'un beau désespoir alors le secourût! »

Les petits points sont d'invention moderne. Vous n'en trouverez pas un seul exemple dans le dix-septième siècle ni dans le dix-huitième siècle. Ils s'emploient surtout dans les œuvres dramatiques. Scribe est un des grands inventeurs des petits points. Ils répondent à ce qu'il y a, dans l'action de ses pièces, de précipité, d'agité, de fiévreux, c'est la ponctuation d'un homme que l'action presse, que le mouvement emporte, qui n'a pas le temps de tout dire ; c'est la ponctuation du sous-entendu. Ponctuer ainsi en lisant est d'une très-grande difficulté.

On voit que j'ai dit vrai en disant que la lecture était un art, et que cet art avait des règles précises, puisque nous en avons trouvé pour l'é-

mission de la voix, pour la respiration, pour la prononciation, pour l'articulation et pour la ponctuation; c'est-à-dire pour tout ce qui regarde la partie matérielle de l'art de la lecture, le mécanisme. Passons maintenant à la partie intellectuelle.

SECONDE PARTIE

APPLICATION DE LA LECTURE A L'ÉLOQUENCE AUX ŒUVRES EN PROSE, A LA POÉSIE.

CHAPITRE PREMIER

LECTEURS ET ORATEURS.

Supposons un élève chez qui le mécanisme soit parfait.

Le travail a rendu sa voix agréable, souple et homogène.

Il sait entremêler à propos les notes du médium, les notes hautes et les notes basses.

Il aspire et il respire sans que l'auditeur s'en aperçoive.

Il prononce purement. Il articule nettement.

Ses défauts de prononciation, s'il en avait, sont corrigés.

Il ponctue en lisant.

Son débit n'est ni précipité, ni haché, ni traînant; et enfin, chose rare, il ne laisse jamais tomber les syllabes finales, ce qui donne à toutes ses phrases la solidité et la clarté.

Est-il un lecteur complet? Non! Il n'est encore qu'un lecteur correct. Il peut lire, sans fatigue ni pour lui ni pour les autres, un rapport dans une assemblée politique, un discours dans une réunion savante, un document important dans une académie, un compte rendu dans une société industrielle, un exposé de motifs dans un comité, et un procès-verbal devant un tribunal. Ce sont là sans doute de réels avantages; ils rattachent la lecture à l'exercice de presque toutes les professions libérales, et par conséquent la rangent de droit au nombre des connaissances utiles.

Mais mérite-t-elle déjà le beau nom d'*art?* Pas encore. Pour en être digne, il faut qu'elle s'étende jusqu'aux œuvres d'art; il faut qu'elle devienne l'interprète des chefs-d'œuvre du génie :

seulement, dans ce cas, la correction ne lui suffit plus, elle veut du talent.

Tous les hommes qui lisent peuvent-ils donc devenir des lecteurs de talent? Tous? Non. Tous au même degré? Non. Tous avec la même facilité et dans le même temps? Non. Mais tous les esprits quelque peu distingués? Oui, dans la proportion de leur intelligence et de leurs moyens naturels. Les organisations d'élite, les êtres doués de qualités exceptionnelles, verront par le travail leur riche nature porter double moisson. Les autres, sans arriver au premier rang, s'en approcheront de plusieurs degrés.

Le génie ne s'acquiert pas, mais le talent s'acquiert. Et quand le génie se double du talent, il s'appelle Talma.

En quoi consiste donc ce talent? Sur quelles règles repose-t-il?

Saint-Marc Girardin, on se le rappelle, les réduisait toutes à une seule : « Il faut lire comme on parle. »

Cette opinion, passée à l'état de principe chez beaucoup de bons esprits, est sujette à plus d'une restriction.

Lire comme on parle! Soit.... mais à une condition : c'est qu'on parle bien; or, on parle presque toujours mal. Je me rappelle un quatrain souvent cité dans ma jeunesse :

Un monsieur qui rime en *arle*
Dit à tous ses abonnés
Qu'il faut lire comme on parle...
Eh! si l'on parle du nez!

Mlle Mars aimait à raconter qu'un homme du monde, qui se croyait une vocation d'acteur tragique, lui nasilla si bien un jour le début d'*Athalie*, qu'au sixième vers elle l'interrompit :

« Bravo! monsieur. De la noblesse!... de la chaleur!... Vous avez bien un petit défaut de prononciation, mais cela disparaîtra à la lumière. » Et là-dessus notre homme partit enchanté.

Ajoutez que la conversation admet et même demande une certaine négligence dans la prononciation, un laisser-aller dans le débit, des incorrections volontaires qui sont une grâce quand on cause, et qui seraient un défaut quand on lit. Causer comme on lit ressemblerait à du pédantisme; lire comme on cause serait souvent

de la vulgarité. Par exemple, quelques syllabes comme les adjectifs possessifs, *mes*, *ses*, *tes*, se prononcent très-souvent dans la conversation, comme s'ils étaient marqués d'un accent aigu. Vous entendez sans cesse les jeunes gens dire : Reprends donc tés livres. Si vous transportiez cette prononciation dans la lecture, vous blesseriez toutes les oreilles délicates. Un amateur, qui se piquait de bien dire, demanda un jour des leçons au célèbre tragédien Lafon. Il cherchait moins des conseils que l'occasion de s'entendre louer par un grand artiste. Il choisit donc par flatterie le plus beau rôle de son maître : Orosmane.

....Ton orgueil ici se serait-il flatté
D'effacer Orosmane en générosité?
Reprends ta liberté, remporte *tés* richesses!

— *Tais*.... richesses! dit brusquement Lafon en l'interrompant.

— C'est ce que j'ai dit.

— Non! vous avez dit : *tés* richesses! »

L'amateur continue :

A l'or de ces rançons, joins *més* justes largesses....

— *Mais*.... justes, s'écrie Lafon.

— Il me semblait avoir dit.....

— Vous avez dit: *més* justes. »

L'amateur continue :

Au lieu de dix chrétiens que je dois t'accorder
Je t'en veux donner cent.... tu peux *lés* demander....

— *Lais !* »

L'amateur commence à se troubler.

Qu'ils aillent sur *tés* pas....

— *Tais !...* »

Pour le coup, l'amateur piqué, blessé, lui répond :

« Mais, monsieur! je parle comme on parle dans le monde.

— Le monde est le monde, monsieur, reprit Lafon froidement, mais l'art est l'art; la lecture est la lecture, et ses règles ne sont pas celles de la conversation. »

On ne peut pas mieux dire, et la conclusion est qu'il y a sans doute dans la causerie un naturel, une vérité d'inflexions, une grâce de débit, qu'il est utile de faire passer dans la lecture;

mais qu'il ne faut lui emprunter que ses qualités, et rester à la fois vrai et correct.

Ce n'est pas tout. Le monde, par une singulière confusion de termes, emploie indifféremment, dans le même sens, les deux mots *parler* et *causer*. Rien de plus dissemblable. Il y a des gens qui, au point de vue de la bonne diction, *causent* très-bien et *parlent* très-mal. En voulez-vous la preuve? Allez au Palais, dans la salle des Pas-Perdus; abordez un avocat de vos amis et causez avec lui. Son débit sera naturel et simple. Suivez-le dans la salle d'audience; écoutez-le dire: « Messieurs les juges » et commencer sa plaidoirie; ce n'est plus le même homme, toutes ses qualités disparaissent; il était naturel, il devient emphatique; il causait juste, il parle faux; car on parle faux comme on chante faux. Un assez grand nombre d'avocats ont l'air de jouer le rôle de l'Intimé, dans les *Plaideurs;* M. Régnier, M. Got et M. Coquelin les imitent si bien, qu'ils semblent imiter M. Coquelin, M. Got et M. Régnier. L'avocat que M. Got copie est connu de tout le monde; M. Coquelin, lui, en imite trois; et quant à M. Régnier, il avait pris pour modèle un pro-

cureur du roi; lequel procureur portait dans les affaires criminelles une telle grâce de débit, une telle douceur poétique de prononciation, qu'on croyait entendre Mlle Mars dans Araminte, quand il disait : « Messieurs les jurés, le crime épouvantable qui va se dérouler devant vous, a pour date le six mars, au lever du jour. La matinée était belle.... Un garde, passant dans le bois, vit au bord d'une mare un corps-z-ensanglanté! » Le *z'ensanglanté*.... surtout était irrésistible. C'est ce que M. Régnier reproduisait avec un tel succès de fou rire.... dans le début de l'*Intimé* :

Messieurs, tout ce qui peut effrayer un coupable!

Il ne faut pas être injuste pour les avocats; les prédicateurs sont absolument pareils. J'ai entendu bien des prédicateurs, je n'en ai entendu qu'un seul qui parlât complétement juste. Je ne le nommerai pas pour ne pas me brouiller avec tous les autres. On le voit, si on doit apprendre à lire, on doit de même apprendre à parler; seulement, et voilà le fait curieux, il n'y a qu'un seul moyen d'apprendre à parler, c'est d'apprendre à lire. Je m'explique.

Un général monte à cheval un jour de bataille. Que faut-il avant tout? Qu'il sache monter à cheval. Obligé de se porter vivement sur tous les points de l'action, pour faire exécuter les mouvements, il doit avoir dans sa monture un instrument docile, qu'il gouverne sans s'en apercevoir: s'il lui fallait s'occuper d'elle, il ne pourrait pas s'occuper de son plan. Un général a donc eu nécessairement deux maîtres: un homme de guerre et un écuyer; Jomini et M. d'Aure.

Tel est précisément le fait de l'orateur, sa voix est son cheval; c'est son instrument de combat; s'il veut qu'elle ne le trahisse pas pendant l'action, il faut qu'un travail antérieur et distinct lui ait enseigné l'art de s'en servir. On ne peut pas apprendre à la fois à penser et à parler. Les études de diction, les exercices de la voix, sont d'autant plus efficaces qu'ils portent sur les idées des autres; on s'y donne alors tout entier.

J'étais lié autrefois avec un député de mon âge, plein de talent, de savoir, et qui voyait dans la députation un acheminement au ministère. Un jour qu'il devait prononcer à la Chambre un discours important un discours-ministre, il me

pria d'aller l'entendre. La séance terminée, il vient à moi, fort empressé de connaître mon impression.

« Eh bien! me dit-il.

— Eh bien, mon cher ami, tu n'entreras pas encore de ce coup-ci dans le cabinet.

— Pourquoi?

— Parce que tu ne sais pas parler.

— Comment, je ne sais pas parler, reprit-il un peu piqué; il me semble pourtant que mon discours....

— Oh! ton discours a été en partie excellent, remarquable de justesse, de bon sens, et parfois d'esprit; mais qu'importe, si on n'en a pas entendu la moitié.

— On ne m'a pas entendu! Mais dès le début j'ai parlé si haut et si fort....

— Que tu peux même dire que tu as crié! Aussi, au bout d'un quart heure, ta voix s'est éraillée.

— C'est vrai!

— Attends, je n'ai pas fini. Après avoir parlé trop haut, tu as parlé trop vite.

— Oh! trop vite, dit-il en se défendant, peut-

être un peu à la fin, parce que j'ai voulu abréger.

— Précisément, et tu as fait exactement le contraire.... tu as allongé. Rien, au théâtre, ne fait paraître une scène longue comme de la débiter trop vite. Le spectateur est très-fin, il devine, à la précipitation de votre débit, que vous sentez là quelque longueur : non prévenu, il ne s'en fût peut-être pas aperçu; vous l'avertissez, l'impatience le gagne.

— C'est encore vrai ! s'écria de nouveau mon ami, j'ai senti à la fin mon auditoire m'échapper; mais quel remède à ce mal?

— Rien de plus simple. Prends un professeur de lecture.

— Tu en connais un?

— Admirable!

— Lequel?

- M. Samson

— M. Samson, l'acteur?

— Oui.

— Je ne peux pas prendre des leçons d'un acteur.

— Pourquoi?

— Songe donc! un homme politique! un homme d'Etat! Tous les petits journaux se moqueraient de moi si cela se savait.

— Tu as raison! le monde est si bête qu'on te raillerait d'apprendre ton métier. Mais sois tranquille, on ne le saura pas.

— Tu me garderas le secret?

— Et M. Samson aussi, je te le jure.... »

Ainsi fut fait. M. Samson lui posa, lui assouplit, lui fortifia la voix; il lui fit lire des pages de Bossuet, de Massillon, de Bourdaloue; il lui apprit à commencer ses discours un peu lentement et un peu bas; rien ne commande le silence comme de parler bas; on se tait pour pouvoir vous entendre, et il en résulte qu'on vous écoute. Ces sages leçons portèrent leurs fruits. Six mois après, mon ami était ministre. Je ne dis pas grand ministre, non! mais ministre.... d'affaires, ministre qui va à son ministère, ministre qui lit tout ce qu'il signe. Il représenta dans le cabinet ce qu'on appelle l'élément sérieux. Je vous engage à profiter de son exemple. Quelqu'un de vous sera-t-il ministre? Je ne sais; mais quelques-uns seront forcés, comme professeurs, de

parler une ou deux heures par jour; plusieurs se présenteront comme candidats dans les réunions politiques. Il se dépense beaucoup de paroles dans ces réunions... Préparez-vous! Armez-vous! Rappelez-vous qu'on n'est maître du public que quand on est maître de soi; qu'on n'est maître de soi que quand on est maître de sa voix, et prenez un maître de lecture! Je me trompe, prenez-en deux. Qui veut savoir sérieusement une chose doit toujours adjoindre à son professeur un répétiteur, et ce répétiteur, c'est lui-même! Unissez l'observation personnelle à la leçon! Écoutez les voix comme on regarde les physionomies! Recherchez les accents vrais comme on recherche les âmes sincères! Surtout, étudiez les enfants! Ici se présente un fait bien singulier.

Les enfants sont d'admirables maîtres de diction. Quelle vérité! Quelle justesse d'intonations! La souplesse de leurs organes se prêtant à toutes leurs mobilités de sensations, ils arrivent à des audaces d'inflexions que les plus habiles comédiens n'imagineraient pas! Avez-vous jamais écouté une enfant racontant quelque secret qu'elle a surpris, quelque scène mystérieuse à laquelle

elle a assisté, comme Louison du *Malade imaginaire*? Elle imitera toutes les voix! Elle reproduira tous les tons!... Vous croirez voir les personnages, les entendre!... Eh bien, immédiatement après, sans transition, demandez à cette même enfant de vous lire cette même scène dans Molière, ou quelques vers de Joas dans *Athalie*, et elle commencera sur ce ton de complainte, ce ton niais et monotone qui est propre aux enfants qui lisent :

Dieu laissa-t-il jamais ses enfants au besoin?
Aux petits des oiseaux il donne leur pâture,
Et sa bonté s'étend sur toute la nature.

Ces grands professeurs de lecture ne savent pas lire. Je peux citer à l'appui de ce curieux phénomène un fait qui jette beaucoup de jour sur la question qui nous occupe.

J'avais écrit, dans une pièce de théâtre, *Louise de Lignerolles*, un rôle de petite fille. Ce rôle fut confié à une enfant de dix ans, pleine d'intelligence et de grâce. Le jour de la répétition générale, ma petite actrice fit merveille, et un specta-

teur, placé devant moi à l'orchestre, s'écria en l'applaudissant : « Quelle vérité! quelle naïveté! comme on voit bien qu'on ne lui a pas appris cela! »

Or, depuis un mois, je ne faisais pas autre chose que de lui souffler ce rôle, intonation à intonation. Ce rôle était-il donc au-dessus de son âge? Nullement. J'avais même emprunté à ma petite actrice, que je voyais souvent, quelques-unes de ces expressions originales que les enfants créent d'instinct. Mais, dès que ces expressions entrèrent dans son rôle, dès qu'elle se mit à les lire, tout son naturel disparut. Ce qu'elle avait dit à merveille quand elle parlait pour son propre compte, elle l'exprimait froidement et à contre-sens dès qu'elle parlait au nom d'une autre, et il me fallut beaucoup de temps et d'efforts pour l'amener à être ce qu'elle était, pour lui réapprendre ce qu'elle m'avait appris.

On le voit, la lecture est si bien un art, qu'il faut l'enseigner même à ceux qui nous le montrent.

J'arrive au point le plus intéressant de notre étude : la lecture considérée comme moyen d'appréciation littéraire.

CHAPITRE II

LA LECTURE COMME MOYEN DE CRITIQUE.

M. Sainte-Beuve, après une longue conversation où je lui avais exposé mes idées sur ce sujet, me dit un jour : « A ce compte, un habile lecteur serait un habile critique. — Sans nul doute, et vous dites même plus vrai que vous ne le croyez. En quoi en effet consiste le talent du lecteur ? A rendre les beautés des œuvres qu'il interprète ; pour les rendre, il faut nécessairement les comprendre. Mais voici qui va vous étonner ! C'est son travail pour les rendre qui les lui fait mieux comprendre ; la lecture à haute voix nous donne une puissance d'analyse que la lecture muette ne connaîtra jamais. »

M. Sainte-Beuve me demanda quelques exem-

ples. Je lui citai le beau discours académique de Racine sur Corneille.

Ce discours est célèbre parmi les lettrés. Il renferme surtout un passage merveilleux : c'est la comparaison entre le Théâtre-Français avant Corneille et après lui. J'avais souvent lu tout bas et admiré ce passage; mais un jour, en essayant de le lire tout haut, je fus arrêté par une difficulté d'exécution qui me surprit et me fit réfléchir. La seconde partie me parut lourde et presque impossible à rendre. Il me semblait être attelé au coche de la Fontaine. Cette partie, en effet, a dix-sept lignes, et ces dix-sept lignes ne forment qu'une seule phrase! Une phrase sans un seul moment d'arrêt. Pas de points! Pas de deux points! Pas même de point et virgule! Rien que des virgules, avec des entrelacements d'incidences qui se succèdent et renaissent à chaque repli de la phrase, la prolongent au moment où vous la croyez finie, et vous obligent ainsi à la suivre, tout haletant, dans ses interminables sinuosités. J'arrivai au bout du morceau, essoufflé, mais pensif. Pourquoi donc, me demandai-je, Racine a-t-il écrit une si longue

phrase et si laborieusement ordonnée? Par instinct, mon œil se reporte vers la première partie du morceau. Qu'est-ce que je vois? Un contraste complet! Sept phrases en neuf lignes! des points d'exclamation partout! Pas un seul verbe! Un style haché, disjoint! Tout en fragments, en tronçons! Je pousse un cri de joie, j'avais vu clair! Voulant exprimer les deux états du théâtre, Racine avait fait plus que les raconter, il les avait peints. Pour figurer ce qu'il appelle lui-même le chaos du poëme dramatique, il emploie un style violent, abrupt, sans art, sans transition! Pour rendre par une image sensible le théâtre tel que Corneille l'avait créé, il imagine une longue période où tout s'enchaîne et se soutient, où tout est harmonie et unité, pareille enfin, dans sa laborieuse ordonnance, aux tragédies de l'auteur de *Rodogune* et de *Polyeucte*, qui se plaît, on le sait, dans la combinaison savante des situations et des caractères.

Une fois ce fil en main, je repris le morceau, et je le lus de nouveau. Qu'on le lise aussi, et qu'on juge!

« En quel état se trouvait la scène française

lorsque Corneille commença à travailler ! Quel désordre ! Quelle irrégularité ! Nul goût, nulle connaissance des véritables beautés du théâtre. Les auteurs, aussi ignorants que les spectateurs, la plupart des sujets extravagants et dénués de vraisemblance, point de mœurs, point de caractères ; la diction encore plus vicieuse que l'action, et dont les pointes et de misérables jeux de mots faisaient le principal ornement ; en un mot, toutes les règles de l'art, celles mêmes de l'honnêteté et de la bienséance partout violées.

« Dans cette enfance, ou pour mieux dire, dans ce chaos du poëme dramatique parmi nous, Corneille, après avoir quelque temps cherché le bon chemin et lutté, si je l'ose ainsi dire, contre le mauvais goût de son siècle, enfin, inspiré d'un génie extraordinaire et aidé de la lecture des anciens, fit voir sur la scène la raison, mais la raison accompagnée de toute la pompe, de tous les ornements dont notre langue est capable, accorda heureusement la vraisemblance et le merveilleux, et laissa bien loin derrière lui tout ce qu'il avait de rivaux, dont la plupart, désespé-

rant de l'atteindre et n'osant plus entreprendre de lui disputer le prix, se bornèrent à combattre la voix publique déclarée pour lui, et essayèrent en vain, par leurs discours et par leurs frivoles critiques, de rabaisser un mérite qu'ils ne pouvaient égaler. »

L'épreuve me semble décisive, la démonstration irréfutable. Il est évident que, lu tout haut, ce morceau change d'aspect. Il s'éclaire d'un nouveau jour. La pensée de l'auteur y apparaît visible! Ajouterai-je que cette lecture offre une difficulté qui est une leçon? Je ne sais rien en effet de plus malaisé et par conséquent de plus utile que de conduire jusqu'au bout cette terrible période de dix-sept lignes, sans se reposer une seule fois pendant la route, sans paraître fatigué, en faisant toujours sentir par les inflexions que la phrase n'est pas finie, de façon enfin à la laisser se dérouler dans toute son ampleur et dans toute sa souplesse majestueuse. Mes études de lecteur me furent fort utiles ce jour-là, et je rendis deux fois grâces à cet art, qui après m'avoir fait comprendre ce beau morceau, me permit de le rendre.

Je lui ai dû une joie plus profonde encore. Il m'a fait faire un pas de plus dans la compréhension du génie de nos deux plus grands prosateurs, Bossuet et Pascal.

CHAPITRE III

BOSSUET ET PASCAL.

C'était en Bretagne, l'année dernière, sur la pittoresque côté d'Arradon. Je m'y trouvais avec la famille désolée de notre cher et regretté M. Patin. La meilleure manière d'adoucir le chagrin de ceux qui souffrent est souvent de les en entretenir. J'emmenais donc nos amis dans l'après-midi, sous de beaux châtaigniers, en face de la mer, et nous lisions ensemble quelques-uns des maîtres que M. Patin aimait le plus.

Un jour, un de nous, après un morceau entraînant de Bossuet, prit la provinciale de Pascal sur l'homicide. Quel contraste ! Quelle différence d'impression ! Autant Bossuet avait enthousiasmé nos amis, autant Pascal les laissa froids,

je dirai presque ennuyés. Prenant alors le livre des mains de notre lecteur, je lui dis en riant :

« C'est une chute pour Pascal ! mais savez-vous à qui la faute ? Ce n'est ni à Pascal ni à nos amis?

— Et à qui donc ? me répondit-il gaiement, à moi?

— Précisément.

— Pourquoi donc?

— C'est bien simple, parce que vous avez lu Pascal comme vous aviez lu Bossuet.

— Eh bien, où est le mal ? ne sont-ils pas tous deux....

— Ils sont tous deux sublimes, ils écrivent tous deux de génie; mais leur tempérament, leur méthode, sont absolument opposés. Bossuet parle toujours, même quand il écrit; on entend dans chacune de ses lignes le son de la voix humaine; si longue et si savante que soit sa période, toujours on y sent courir le souffle et le mouvement de la parole; jamais écrivain n'a été plus peintre et plus poëte; mais le poëte et le peintre se fondent chez lui en une troisième personne qui domine tout, l'orateur !

« Chez Pascal, au contraire, cette troisième personne, c'est le géomètre. Pascal, lui aussi, est peintre et poëte; mais tandis que chez lui le poëte et le peintre colorent la phrase, c'est toujours le géomètre qui la construit. La phrase de Bossuet est ailée et ressemble à un vol d'aigle; la phrase de Pascal ressemble à un théorème; elle se développe comme un théorème, c'est-à-dire avançant toujours et ne courant jamais ! Or, qu'avez-vous fait, vous? Vous avez voulu courir! Ce style admirable est devenu lourd dans votre bouche, parce que vous avez voulu le rendre léger!... Tenez!... Je vais essayer d'exprimer par la diction l'allure de cet étrange génie qui est toujours éloquent sans être presque jamais orateur!...» Alors, sans me presser, sans m'arrêter, je m'efforçai de peindre cette force qui s'accroît en allant, *vires acquirit eundo*, comme un escadron de grosse cavalerie dont le mouvement s'accélère à mesure qu'il avance, et qui fait peu à peu trembler la terre sous la pression continue de son pas lourd, ininterrompu et puissant! Oh! certes, l'épreuve fut bien imparfaite.... mes efforts de lecteur bien insuffisants.... Mais j'eus pourtant

la joie de convaincre mes amis, et au sortir de cette lecture nous emportâmes tous, fixés dans notre souvenir sous une forme plus vivante, les portraits de ces deux grands esprits.

CHAPITRE IV

LES RÉVÉLATIONS DE LA LECTURE.

Toute médaille a son revers. La lecture à haute voix a ses désillusions. Si elle vous donne des admirations, elle vous en ôte. M. Sainte-Beuve l'a dit : un lecteur est un critique, un juge ! un juge aux yeux de qui se révèlent bien des défauts cachés. Que de tristes découvertes j'ai faites de cette façon ! Combien d'écrivains et d'écrits que j'admirais, que vous admirez peut-être aussi, et qui ne peuvent pas résister à cette terrible épreuve.... On dit qu'une chose saute aux yeux; on pourrait dire aussi justement qu'elle saute aux oreilles. Les yeux courent sur les pages, passent les longueurs, glissent sur les endroits dangereux ! Mais l'oreille entend tout ! L'oreille

ne fait pas de coupures ! L'oreille a des délicatesses, des susceptibilités, des clairvoyances dont les yeux ne se doutent pas ! Tel mot qui, lu tout bas, avait passé inaperçu pour vous, prend tout à coup, à l'audition, des proportions énormes ! Telle phrase qui vous avait à peine choqué vous révolte. Plus le nombre des auditeurs augmente, plus la clairvoyance du lecteur s'accroît.

Il s'établit alors entre celui qui lit et ceux qui écoutent, un courant électrique qui devient un enseignement mutuel. Le lecteur s'éclaire en éclairant les autres. Il n'a pas besoin d'être averti par leurs murmures ni par leurs signes d'impatience ; leur silence seul l'instruit ; il lit dans leurs impressions, il prévoit que tel passage les choquera, doit les choquer, avant même d'y être arrivé : on dirait que ses facultés de critique, éveillées, mises en branle par ce redoutable contact avec le public, arrivent à une sorte de divination. Vous avouerai-je qu'un jour j'ai perdu à ce contrôle un des plus vifs enthousiasmes de ma jeunesse ? Un écrivain que je plaçais parmi les premiers est descendu pour moi au second rang. Je l'admire toujours, il me semble toujours

pathétique, éloquent, mais il ne compte plus parmi les grands dieux. C'est Massillon.

Massillon a une admirable richesse de mots, mais il a une incroyable pauvreté de tours. Son dictionnaire est magnifique, sa syntaxe étroite et bornée. Dans Bossuet, le style est sans cesse relevé par une variété de tournures qui donnent pour ainsi dire à chaque phrase une physionomie particulière; dans la Fontaine, autant de vers, autant de tours différents; mais, pour Massillon, dès qu'il en a pris un, il le garde souvent pendant deux pages. C'est comme un rail où il est engrené, c'est comme un canot sur lequel il s'embarque, et vous voilà embarqué avec lui. De là une monotonie qui pèse sur le lecteur et l'avertit. Ajoutez que ce luxe même de mots a aussi son uniformité. Cet incomparable talent pour reproduire une seule pensée en tant de termes divers, m'avait longtemps émerveillé et ébloui; je prenais pour idées nouvelles toutes ces formes variées de la même idée; mais la lecture à haute voix me fit voir ce qu'il y avait d'un peu factice dans ce jeu charmant; je croyais assister à une de ces représentations de théâtre, où un seul in-

dividu vous figure, ce semble, cinq ou six personnages; mais au fond, il n'y a de changé que l'habit. Quelle différence avec Saint-Simon! Lui aussi, il répète la même pensée sous vingt formes; mais ce n'est pas avec l'adresse d'un magicien qui fait miroiter devant vous de féeriques métamorphoses, c'est avec la fougue d'un homme qui, sous le coup d'une passion, trouve toujours ses expressions trop faibles pour ses impressions! Il s'acharne sur les mots pour s'efforcer à exprimer tout ce qu'il sent; il violente la langue, la surmène, la surcharge jusqu'à ce qu'elle lui obéisse et devienne passionnée, désordonnée, fougueuse comme lui. J'ai souvent essayé de lire Saint-Simon tout haut; je ne sais pas de plus rude et plus intéressant travail que le corps à corps avec ce terrible génie! C'est le combat de Jacob avec l'ange; on est sûr d'être vaincu! Mais comme on sort de cette défaite plus fort et plus propre à d'autres luttes!

102627

CHAPITRE V

UNE DÉSILLUSION.

Cette étude pourrait s'appeler : *Mémoires d'un lecteur*. Les principes sur lesquels elle repose sont présentés sous forme d'expériences personnelles, et mes idées m'étant venues des faits, je tâche de les rendre sensibles par le récit du fait particulier d'où chacune d'elles est sortie.

Buffon a dit : « Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées ; » cette définition contient une des règles fondamentales de l'art de la lecture. Le lecteur, quand il commence l'étude d'un morceau, doit avant tout en chercher l'ordre pour en déterminer le mouvement, puisque le mouvement n'est que l'ordre animé. Il doit découvrir le plan sous l'œuvre,

l'esquisse sous le tableau, la charpente sous l'édifice, dessiner enfin les grandes lignes. De là cette conséquence naturelle, que nul plus que lui ne pénètre profondément dans le secret d'une composition; et tel défaut d'ensemble, tel vice d'ordonnance qui se dissimule sous le mérite et le brillant de l'exécution, éclate forcément aux yeux du lecteur, par le fait seul de son travail. J'avais depuis longtemps entrevu cette vérité, mais vint un jour où elle m'apparut avec une irrésistible évidence.

M. Delaunay, de la Comédie-Française, me faisait un jour le plaisir de dîner chez moi. Après le dîner, il me dit : « Voulez-vous que j'essaye de dire, devant vos amis, une pièce de vers que je n'ai jamais récitée nulle part? Cette pièce me plaît beaucoup, je l'ai apprise avec enthousiasme; j'espère y avoir trouvé quelques effets nouveaux; mais enfin, n'en ayant pas encore fait l'expérience, je doute. — Quelle est cette pièce? — Un morceau qui ne va guère, ce semble, après un gai repas et dans un salon; mais enfin, le danger même me tente. — Qu'est-ce donc? — L'*Espoir en Dieu* d'Alfred de Musset. — Bravo! m'écriai-

je, j'ai lu ces vers plus d'une fois et ils m'ont laissé une impression charmante!... Des beautés de premier ordre! des vers devenus immortels!... Allez! Allez! je vous réponds du succès! » Le succès fut immense, en effet; la fin du morceau surtout, la Prière, produisit une émotion profonde. Jamais le délicieux interprète de *la Nuit d'octobre* et de *On ne badine pas avec l'amour* ne m'avait été si avant dans le cœur. Sa voix était d'une douceur ravissante! Il ne parlait pas.... il priait! il priait comme on chante, et pourtant il se gardait bien de chanter; c'était une sorte d'harmonie intermédiaire entre la parole et la musique! Quelque chose comme l'hymne de la Jeunesse, ou, mieux encore, de la Juvénilité; ces accents en avaient la faiblesse touchante.... nous étions tous émus jusqu'aux larmes.

Trois mois après, partant pour la côte de Bretagne, j'emportai mon volume de Musset, pour apprendre à mon tour l'*Espoir en Dieu!* Me voilà, dès le premier jour de mon arrivée, me lançant à travers les rochers et me récitant tout haut à moi-même, en face des flots sonores, comme dit Homère, ces strophes mer-

veilleuses. Je dis *me récitant*.... car un des bienfaits de notre art.... je dis notre, dans l'espoir qu'il deviendra le vôtre, un de ses bienfaits, dis-je, est de peupler notre mémoire des plus beaux passages des grandes œuvres. Il ne nous suffit pas de les *lire*, nous voulons les *dire*.... les dire quand il nous plaît.... toutes les fois qu'il nous plaît! partout où le désir nous en prend. Arrière donc, le livre qu'il faut emporter avec soi!... On veut l'avoir en soi.... et c'est ainsi qu'on part en promenade, tout seul en apparence, les mains vides, mais entouré de ce cortége d'amis qu'on appelle Lamartine, Corneille, la Fontaine, Victor Hugo; on cause d'eux avec eux au fond des bois; on leur récite leurs vers à eux-mêmes; on cherche, pendant des heures entières, quelque accent vrai et pénétrant, et quand on l'a trouvé, on le leur dit, et on leur demande s'ils sont contents! Ainsi faisais-je avec l'*Espoir en Dieu* de Musset; jamais je n'ai rien appris avec plus de joie et de facilité, que les deux premières parties de ce poëme. A mesure que je lisais ces vers admirables, ils entraient d'eux-mêmes comme des flèches dans mon souvenir! je les savais par

cœur après les avoir répétés deux ou trois fois. Tous ces mots de génie qui sillonnent le début de l'œuvre de traits de flammes :

Une immense espérance a traversé la terre.

. . . . . .

Je ne puis !... Malgré moi l'infini me tourmente !

. . . . . .

Et ce passage :

Heureux ou malheureux, je suis né d'une femme,
Et je ne puis m'enfuir hors de l'humanité !

Tout cela était pour moi autant de délicieux sujets d'études ; je nageais dans l'ivresse, me disant pourtant parfois : Que sera-ce donc quand j'arriverai à la Prière? J'y arrive! Quelle surprise! quelle désillusion! Je commence. Je ne trouve pas un seul accent vrai. Je veux l'apprendre! les mots me résistent, m'échappent! Troublé, inquiet pour mon propre jugement, je m'y acharne ; toujours même résistance! Dès que j'aborde ce passage, le froid me gagne! Autant l'éloquente peinture du doute, des douleurs du doute, de la vanité des systèmes hu-

mains m'avait été au cœur, autant cet appel à la foi me laisse indifférent. Je pousse mon étude plus loin, j'examine cette prière mot à mot, et peu à peu m'apparaissent, se cachant au milieu de quelques strophes heureuses et touchantes, un certain nombre de vers de pacotille: *les chœurs des anges, les célestes louanges, les concerts de joie et d'amour.* Or, j'ai fait une remarque, c'est que les *fautes* sont presque toujours des *défauts*, je veux dire que les défaillances de la forme tiennent généralement à un vice du fond. Quand vous voyez le style d'un grand écrivain s'affaiblir, soyez sûr que c'est sa pensée même qui faiblit. Je poursuivis donc mon examen, et je reconnus que, somme toute, cette apostrophe à Dieu, ce cri vers Dieu, cet appel à Dieu se résume en un vœu puéril. Le poëte propose au Créateur de briser les voûtes de la création, d'en déchirer les voiles, de se montrer enfin! et, en échange, il lui promet le respect et la tendresse des hommes. C'est ainsi qu'on dit aux enfants : sois bien sage et nous t'aimerons bien! L'échafaudage du poëme s'écroule alors pour moi! J'aperçois le vice fonda-

mental de la composition. La première partie et la dernière ne vont pas ensemble, le poëte du commencement n'a pas de rapport avec le poëte de la fin. Ce n'est plus le même homme! ce n'est plus le même âge! Le début a trente ans, la fin en a quatorze. Ce puissant portique jure avec ce petit édifice mesquin. Alfred de Musset a manqué là de ce qui lui manque souvent, le grand souffle! Il a plutôt des battements d'aile que des coups d'aile! Je trouve son portrait dans ces vers de lui :

Et puisque le désir se sent cloué sur terre,
Comme un aigle blessé qui meurt dans la poussière,
L'aile ouverte, et les yeux fixés sur le soleil.

Eh bien, lui aussi c'est un aigle, mais un aigle blessé! lui aussi il a l'aile ouverte, et pourtant il se sent cloué sur terre. Lui aussi il a les yeux fixés sur le soleil, mais il ne peut pas monter jusqu'à lui. Il fallait pour dénoûment à cet admirable petit poëme, un bien autre cri d'amour et de foi! Il fallait un élan qui vous emportât au-dessus de tous les systèmes humains jus-

qu'aux pieds de Dieu même. Eh bien, ce cri, il existe! quelqu'un l'a poussé! Le voici :

Pour moi, quand je verrais, dans les célestes plaines,
Les astres, s'écartant de leurs routes certaines,
Dans les champs de l'éther l'un par l'autre heurtés,
Parcourir au hasard les cieux épouvantés;
Quand j'entendrais gémir et se briser la terre,
Quand je verrais son globe errant et solitaire,
Flottant loin des soleils, pleurant l'homme détruit,
Se perdre dans les champs de l'éternelle nuit;
Et quand, dernier témoin de ces scènes funèbres,
Entouré du chaos, de la mort, des ténèbres,
Seul je serais debout; seul, malgré mon effroi,
Être infaillible et bon, j'espérerais en toi;
Et certain du retour de l'éternelle aurore,
Sur les mondes détruits, je t'attendrais encore!

Voilà la vraie coupole de l'édifice de Musset! De qui est-elle? de Lamartine! De là vient que, malgré toutes les grâces du chantre de Rolla, je lui préfère encore le poëte des *Méditations*. Il vole plus haut!...

J'entends d'ici l'objection. Vous vous dites: Mais M. Delaunay les avait donc attrapés, puisqu'il les a fait pleurer avec des vers relative-

ment inférieurs. L'art de la lecture est donc un art de mensonge? Le lecteur habile n'est donc qu'un dupeur d'oreilles? La réponse est bien simple. Qu'un lecteur qui sait son métier, puisse et doive mettre les beautés de l'œuvre qu'il lit, en plus vive lumière, et tâche d'en dissimuler les défauts, il n'y a pas de doute; mais c'est à la condition d'avoir senti ces beautés et d'avoir vu ces défauts. Donc il vous dupe peut-être quelquefois; mais pour cela, il faut qu'il ne soit pas dupe.

Je racontai à M. Delaunay ma désillusion. Cela ne m'étonne pas, me répondit-il. Je m'étais bien aperçu du vice de composition qui vous a choqué et de la supériorité de la première partie sur la seconde; mais je sentais dans cette prière, où se trouvent, convenez-en, des vers bien touchants, je sentais des effets nouveaux à produire; j'espérais vous émouvoir parce que ces vers m'avaient ému, ému par la peinture même de la faiblesse; mon art consista donc à abréger un peu, à éteindre un peu la première partie pour porter toute la lumière sur la seconde. On le voit, il ne nous avait attrapés que

parce qu'il n'était pas attrapé lui-même, ce qui nous ramène à notre principe: la meilleure manière de comprendre l'ensemble d'un ouvrage, c'est de le lire tout haut.

CHAPITRE VI

DE LA LECTURE DES VERS

Le nom d'Alfred de Musset nous conduit naturellement à une question capitale dans notre étude : l'application de l'art de la lecture à la poésie. Comment faut-il lire les vers? A en juger par la méthode suivie, même au théâtre, le grand art de lire les vers consiste à faire accroire au spectateur que c'est de la prose. J'assistais un jour à la représentation d'un drame. Près de moi se trouvaient dans une loge du rez-de-chaussée deux dames fort élégantes. Tout à coup, l'une d'elles dit à l'autre : « Mais, ma chère, ce sont des vers ! » Là-dessus elles se lèvent et partent. Eh bien, vraiment, ce n'était pas la faute de l'acteur si elles s'en étaient aperçues. Il avait vrai-

ment fait tout ce qu'il avait pu pour leur déguiser le monstre; il brisait, hachait, disloquait si bien les vers que la poésie, dans sa bouche, me rappelait Hippolyte dans le récit de Théramène:

.... Ce héros expiré
N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré
Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.

Les amateurs enchérissent encore naturellement sur les artistes. Rien de plus simple. On ne peut pas savoir ce qu'on n'a pas appris, et presque personne ne doute qu'il y ait là quelque chose à apprendre. Ainsi, je n'entends guère lire des vers en public sans admirer combien il y a de manières différentes de les mal lire. Les uns, sous prétexte d'harmonie, se croient obligés de les envelopper dans une sorte de mélopée onctueuse qui arrondit toutes les lignes, efface tous les contours, huile tous les ressorts et arrive à vous produire une sensation fade et écœurante, assez semblable à l'effet d'une tisane mucilagineuse. Les autres, sous prétexte de vérité, ne s'inquiètent ni du rhythme, ni de la rime, ni de la prosodie; et quand par malheur

ils se souviennent que la césure est au sixième pied, ils vous disent bravement :

Mon esprit est mal propre (Césure, virgule.)
aux spéculations !

A ces étranges erreurs, permettez-moi d'opposer trois maximes absolues et dont j'espère vous prouver la justesse par des exemples :

1° Que l'art de la lecture n'est jamais ni si difficile ni si nécessaire que quand il s'applique à la poésie, et qu'un long travail peut seul vous en rendre maître;

2° Qu'il faut lire les vers comme des vers, et interpréter les poëtes en poëte ;

3° Que leur interprète devient leur confident, et qu'ils lui révèlent à lui ce qu'ils ne disent à personne.

Un seul homme nous suffira pour la démonstration de ces trois axiomes : la Fontaine.

Mais ici, je dois entrer dans un détail qui sera moins une digression qu'un sentier plus sûr et plus agréable pour arriver à notre but.

C'est dans la Fontaine que j'ai commencé à apprendre à lire. J'avais pour maître un homme

fort habile, trop habile même, qui avait une voix charmante dont il usait très-bien, une physionomie expressive dont il abusait, et qui m'a donné deux sortes de leçons également utiles et dont vous pourrez profiter comme moi ; il m'a appris ce qu'un lecteur doit faire et ce qu'il doit éviter.

Un jour qu'il devait lire dans une matinée littéraire, au Conservatoire, quelques fables de la Fontaine, et entre autres le Chêne et le Roseau, il me dit : « Venez m'entendre, et vous verrez comment doit se présenter, devant un grand auditoire, un lecteur qui sait son métier.

« Je commencerai par faire le tour de l'assemblée avec le regard ; ce regard circulaire et accompagné d'un demi-sourire légèrement esquissé sur les lèvres, doit être agréable, aimable ; il a pour objet de récolter pour ainsi dire comme dans une quête les premières sympathies de l'assemblée, et de ramener sur vous tous les yeux ; alors, on fait un petit appel de gosier... hum ! hum ! comme si on allait commencer.... on ne commence pas encore ! Non ! on attend que le silence soit bien complet ... puis on avance le bras.... le

bras droit.... en arrondissant gracieusement le coude.... le coude est l'âme du bras! l'attention redouble, vous dites le titre. Vous le dites simplement, sans effet, vous jouez le rôle d'une affiche.... le Chêne et le Roseau. Vous commencez : *le Chêne;* ici, la voix large! le son étoffé!... le geste noble et quelque peu emphatique! Il s'agit de peindre un géant qui a la tête dans la nue et les pieds dans l'empire des morts....

Le chêne, un jour dit au roseau....

« Oh! presque pas de voix en disant le mot roseau!... Rapetissez-le, ce pauvre arbrisseau, par l'intonation.... méprisez-le bien, jetez-lui un regard par-dessus l'épaule! Tout en bas... comme si vous le découvriez au loin!... »

Vous riez! Et vous avez bien raison! Et vous ririez plus encore si je vous disais que dans la fable de Bertrand et Raton, à ce vers :

.... Nos deux maîtres fripon
Regardaient rôtir des marrons....

M. Febvé faisait ronfler ces quatre *r*, pour imi-

ter la détonation des marrons devant le feu. Oui, tout cela est comique ! Tout cela est ridicule !... Et pourtant, au fond, c'est juste, c'est profond, et c'est vrai ! Il est vrai qu'il ne faut pas parler tout de suite en arrivant devant le public; il est vrai qu'il faut entrer en communication de regard avec lui; il est vrai qu'il faut prononcer le titre clairement et simplement; il est vrai enfin qu'il faut figurer, représenter, peindre par le son les divers personnages, et si vous supprimez l'exagération et l'affectation qui en est la suite, il vous reste une excellente et très-utile leçon, surtout par rapport à la Fontaine. En effet, il règne dans le monde une opinion passée à l'état de formule, c'est qu'il faut lire ses fables simplement. Soit ! Mais qu'entendez-vous par simplement? Voulez-vous dire, tout uniment, tout bonnement, tranchons le mot, prosaïquement ? Oui ? Eh bien, alors, non ! Ce n'est pas là lire la Fontaine, c'est le défigurer. Ce n'est pas le traduire, c'est le trahir. La Fontaine est le poëte le plus complexe de la langue française. Personne n'a rassemblé en soi tant de contraires ! Nulle poésie n'est aussi riche en oppositions. Son surnom

très-mérité de bonhomme, sa légitime réputation de naïveté, ses mille traits de distraction ont donné le change sur son génie. Son caractère d'homme nous a abusés sur son caractère de poëte. Ingénu dans la vie? Oui. Candide comme individu? Oui. Mais la plume à la main, c'est le plus habile, le plus rusé, je dirai volontiers le plus roué de tous les artistes. Lui-même il nous a livré son secret :

> Tandis que sous mes cheveux blancs
> Je fabrique à force de temps
> Des vers moins sensés que sa prose!

Je fabrique!... Entendez-vous ce mot? Exprime-t-il assez énergiquement l'effort, le labeur, la volonté? Tout en effet, chez la Fontaine, est calculé, prémédité, cherché, et en même temps, par un don merveilleux, tout est harmonieux, souple, naturel! l'art est partout, l'artifice nulle part! Où réside son secret? dans cette délicieuse simplicité de cœur, qui, passant dans ses vers, s'unit si bien à son talent, que chez lui la science se trouve employée à peindre la naïveté et que la naïveté communique son abandon à la science.

Ajoutez un contraste de plus, une difficulté de plus et par conséquent un mérite de plus. Chez la Fontaine, tous les extrêmes se touchent. Il met à côté l'un de l'autre les tons les plus disparates : l'émotion, la raillerie, la force, la noblesse, la familiarité, la jovialité gauloise se coudoient à tout instant dans ses vers. Nul n'a su faire tenir tant de grandeur dans si peu de place ! Il lui suffit d'une ligne, d'un mot pour vous ouvrir tout à coup de vastes horizons ! peintre incomparable ! narrateur incomparable ! créateur de caractères presque égal à Molière lui-même. Et vous croyez que tout cela doit et peut être rendu tout simplement, tout bonnement ? Non ! mille fois non ! Une étude profonde peut seule permettre au lecteur de comprendre et de faire comprendre même imparfaitement un art si profond.

Prenons pour exemple la fable du Héron :

Un jour, sur ses longs pieds allait, je ne sais où,
Le héron au long bec emmanché d'un long cou.

Il est évident pour tout le monde que cette

triple répétition du mot long est un effet pittoresque que le lecteur doit rendre.

Il côtoyait une rivière
L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours.

Doit-on lire ces deux vers de la même façon? Non. Le premier, simple vers de récit, doit être dit simplement. Le second est un vers de peintre, il faut que l'image soit visible dans la bouche du lecteur, comme sous la plume du poëte.

Ma commère la carpe y faisait mille tours
Avec le brochet son compère!

Oh! vous ne savez pas votre métier de lecteur, si votre voix alerte, gaie et un peu railleuse, ne montre pas le va-et-vient de ce petit couple frétillant.

Le héron en eût fait aisément son profit;
Tous s'approchaient du bord; l'oiseau n'avait qu'à [prendre.

Simple vers de récit.

Mais il crut mieux faire d'attendre
Qu'il eût un peu plus d'appétit.

Attention! voilà le caractère qui se dessine! Le héron est un sensuel, un gourmet plutôt qu'un gourmand. L'appétit est un plaisir pour les délicats de l'estomac. Donnez au mot *appétit* cet accent de satisfaction qu'éveille toujours la pensée ou la présence de ce qui plaît!... Vous verrez tout à l'heure comme cette indication vous sera utile.

Il vivait de régime et mangeait à ses heures.

Second vers de caractère. Le héron est un important, qui se respecte.

Au bout de quelque temps l'appétit vint....

Le héron est content.

L'oiseau
S'approchant du bord vit sur l'eau
Des tanches qui sortaient du fond de leurs demeures.

Vers de peintre, vers admirable! Il exprime cette sensation pittoresque que vous avez éprouvée quelquefois en pêchant, quand vous voyez à travers le voile de l'eau se dessiner confusément d'abord, puis plus nettement, puis apparaître à

la surface les poissons qui montent du fond de la rivière ! peignez ! peignez par la voix !

Ce mets ne lui plut pas, il s'attendait à mieux.
Il montrait un goût dédaigneux
Comme le rat du bon Horace.

Le caractère se poursuit.

Moi, des tanches ! dit-il, moi, héron, que je fasse
Une si pauvre chère ! et pour qui me prend-on?

Marquez bien l'*h* aspiré de héron ; guindez-le, hissez-le sur cet *h* comme sur ses longues pattes !

La tanche dédaignée, il trouva du goujon.
Du goujon ! Beau dîner, vraiment, pour un héron !

Ici, il éclate de rire.

Que j'ouvre pour si peu le bec ! A Dieu ne plaise !
Il l'ouvrit pour bien moins. Tout alla de façon
Qu'il ne vit plus aucun poisson.
La faim le prit.

La faim ! comprenez-vous maintenant la différence avec le mot appétit? Croyez-vous que

la Fontaine ait mis par hasard ce petit hémistiche si net et si terrible : « La faim le prit ! » Il ne s'agit plus de sensualité comme là-haut, le mot est bref, pressant, implacable, comme le besoin ! Rendez tout cela par la voix, et peignez aussi ce dénoûment brusque, dédaigneux et sommaire ainsi qu'un arrêt :

Il fut tout heureux et tout aise
De rencontrer un limaçon.

Presque toutes les fables de la Fontaine donneraient lieu à une étude pareille, et tous les grands poëtes peuvent être étudiés comme la Fontaine. Seulement, ne l'oublions pas ; il y a autant de manières de lire les vers que de manières de les faire. On ne doit pas interpréter Racine comme Corneille, ni Molière comme Regnard, ni Lamartine comme Victor Hugo. Lire c'est traduire. La diction, pour être bonne, doit donc représenter exactement le génie qu'elle interprète. Atténuez quelques fautes, voilez quelques taches, courez sur quelques longueurs, soit ! mais ne dénaturez jamais ! Un lecteur qui s'aviserait d'appliquer à Ruy-Blas ce qu'on

appelle un débit simple et naturel, lui ôterait du même coup sa qualité dominante, la richesse du coloris. Il faut être exubérant avec les exubérants. Quand on veut copier Rubens, on ne doit pas faire un dessin à la mine de plomb. Ajoutez que chaque genre de poésie a son genre d'interprétation. Lire une ode comme une fable, un morceau lyrique comme un morceau dramatique, les *Étoiles* de Lamartine comme l'*Aveugle et le Paralytique* de Florian, c'est jeter sur la magnifique variété des œuvres du génie l'affreux voile gris de l'uniformité. Mais la règle immuable, inflexible, éternelle qui s'applique à tous les genres et à tous les hommes, règle que je répète comme la loi qui résume toutes les lois, c'est que le jour où on lit un poëte, il faut le lire en poëte. Puisqu'il y a un rhythme, faites sentir le rhythme! Puisqu'il y a des rimes, faites sentir les rimes! Quand les vers sont peinture et musique, soyez, en les lisant, peintre et musicien! Que de passages où le pathétique lui-même naît de l'harmonie! On vous dira : Prenez garde! vous allez tomber dans l'emphase, dans la déclamation! Vous allez

oublier la vérité. Dieu merci, la vérité est plus vaste que le petit esprit des pédants de naturel. Elle comprend dans son domaine tout ce qu'embrasse l'intelligence humaine dans son essor. On peut lire avec vérité tout ce qui est écrit avec sincérité. Le surnaturel lui-même a son naturel, mais ce n'est pas, bien entendu, le naturel du bon sens et de la raison pratique. Quelle sera, selon vous, l'image de la vive fantaisie et de la capricieuse imagination de l'Arioste?... Est-ce le classique Pégase? Non! C'est l'hippogriffe ailé qui emporte Astolphe dans la lune. Eh bien! quand vous lisez *Roland furieux*, lancez-vous sur le dos de l'hippogriffe et partez avec lui pour les royaumes étoilés!

Nous voici amenés à un genre de poésie dont nous n'avons pas encore parlé et qui pourtant se rattache plus intimement qu'aucune autre à notre étude, car nul n'a plus besoin d'art. Je veux parler des vers libres.

Une conversation que j'eus avec M. Cousin mettra mon idée en action.

CHAPITRE VII

LES VERS LIBRES

M. Cousin était le grand initiateur au dix-septième siècle, parce qu'il en était le grand adorateur. On l'a calomnié quand on a borné cette passion à son culte pour les belles personnes de ce temps; il était aussi épris de Pascal que de Mme de Longueville, et il aurait donné toutes les marquises du monde pour Corneille. Seulement il avait le défaut ordinaire des passionnés, il entrait dans une véritable indignation quand on touchait à ses idoles; son indignation allait même parfois jusqu'à l'invective. Un jour, à l'Académie, j'eus le malheur de dire, dans une de nos séances ordinaires, que sur les quatorze vers qui composent le début de *Philémon et Bau-*

cis, j'en trouvais deux admirables et six détestables. M. Cousin me lance un regard plein de tempêtes, mais j'ose continuer mon dire. Rien de plus beau, repris-je, que ces deux traits :

Que la fortune vend ce qu'on croit qu'elle donne.

Et

Rien ne trouble sa fin, c'est le soir d'un beau jour.

Mais quant à l'or et à la grandeur, qui sont des *divinités* pour devenir des *asyles*, des asyles de *soucis* dévorants qui à leur tour deviennent des *vautours* que le fils de Japhet *représente* sur son sommet, oh! cela c'est du galimatias triple!

Pour le coup, je crus qu'il allait me dévorer! Heureusement, la séance était finie et tout le monde se leva. Mais il me rejoignit à la sortie et me dit nettement :

« Est-ce que vous avez la prétention de connaître la Fontaine mieux que moi?

— Sans aucune espèce de comparaison, répondis-je gaiement.

— En vérité?

— Oui, en vérité! Et cela par une excellente raison, c'est que vous lisez la Fontaine tout bas et que je le lis tout haut.

— Oh! le bel argument!

— Voulez-vous que je vous prouve qu'il est excellent?

— Oh oui, par exemple! »

Et nous voilà tous deux descendant le long du quai, bras dessus, bras dessous, et causant.

« La Fontaine, repris-je, n'a-t-il pas écrit presque toutes ses fables en vers libres?...

— Sans doute, eh bien?

— Eh bien, qu'est-ce que les vers libres?

— Le mot dit la chose. Les vers libres sont des vers rimés et non rhythmés.

— Erreur! les vers libres ont un rhythme comme les vers alexandrins, comme les vers des strophes, seulement c'est un rhythme caché. Ils obéissent à une règle mystérieuse, mais réelle, que vous ne trouverez dans aucun traité de rhétorique, mais qui est écrite dans l'imagination de tous les poëtes de génie. Voilà pourquoi les

vers libres du dix-septième siècle sont excellents, et ceux du dix-huitième, sauf quelques pièces de Voltaire, médiocres; les poëtes n'ont pas deviné le secret.

— Et quel est ce secret? reprit plus vivement M. Cousin, toujours prêt à prendre feu pour tout ce qui touchait à l'art d'écrire, et sensiblement radouci en me voyant immoler le dix-huitième siècle au dix-septième. Quel est ce secret? En quoi consiste cette règle? Expliquez-moi ce rhythme caché.

— Ce n'est pas très-facile; pourtant!... Avez-vous quelquefois monté à cheval?

— Pas beaucoup!

— Diable!... Avez-vous entendu quelquefois prononcer les noms de deux fameux écuyers, M. Baucher et M. d'Aure?

— Oh! je vous en réponds! Quand j'étais ministre, au Conseil, nous avons eu des discussions interminables pour savoir lequel des deux on placerait à la tête de l'école de cavalerie de Saumur. Le ministre de la guerre était pour M. Baucher. Le général X... était pour M. d'Aure... Pourquoi? je l'ignore.

— Eh bien, je vais vous le dire, et en vous le disant, je vous expliquerai la théorie des vers libres.

— Parbleu! dit-il en riant, voilà qui est original! De la poésie dans ses rapports avec l'équitation. Voyons.

— M. Baucher était par excellence l'écuyer de manége. Rien de plus intéressant que de voir dans un manége un cheval monté, c'est-à-dire dompté par M. Baucher. Quelle puissante domination de l'homme sur l'animal! Frémissant, superbe, mais vaincu, ce cheval n'avait pas un muscle qui n'obéît; l'écume qui le couvrait, ses narines qui s'ouvraient et se fermaient en palpitant, le réseau de veines gonflées qui se dessinaient sur son corps, tout trahissait sa force et sa fiévreuse impatience. N'importe! il fallait que chacun de ses mouvements fût rhythmé, que toutes ses allures fussent dociles, et qu'enfermé dans le cercle inflexible de ces deux jambes de fer, son énergie elle-même fût encore de la subordination!

— Soit! me dit mon interlocuteur; mais je ne vois pas....

— Attendez. M. d'Aure, au contraire, était le cavalier du cheval monté en plein air. Quelle différence! Ce qu'il lui faut à lui, c'est l'espace; ce qu'il demande à sa monture, c'est le déploiement de toutes ses forces : il ne la retient pas, il ne la contraint pas, il la lance à toute bride, et à les voir ainsi passer tous deux, le cavalier et le cheval, cheveux et crinière au vent, l'œil en feu, dévorant le chemin, franchissant haies et fossés, on serait tenté de croire qu'il n'y a là qu'un maître, et que ce maître est le cheval. Pourtant ce maître a un guide : la main qui l'excite est en même temps la main qui le dirige; son cavalier, il est vrai, lui laisse l'initiative, l'écoute, trouve plaisir à se lier à tous ses mouvements, mais sans abandonner jamais ni la rêne qui conduit, ni le frein qui peut retenir; et tandis que le cheval de M. Baucher est toujours puissant, quoique captif, celui de M. d'Aure est toujours docile, quoique indépendant.

— Ah! je comprends, me dit M. Cousin en riant, selon vous, le cheval de M. Baucher, c'est le vers alexandrin, ou le vers de strophes....

— Précisément! Et le cheval de M. d'Aure est le vers libre. En effet, dans le vers libre, l'artiste, au lieu d'enfermer l'essor de son inspiration dans un cercle tracé d'avance, l'abandonne à son mouvement naturel, la suit dans tous ses détours, l'exprime dans toutes ses mobiles physionomies, changeant de rhythme à mesure que la pensée change elle-même de caractère, et il arrive ainsi à rendre avec plus de justesse et de vérité une foule de sentiments délicats, fins et gracieux. Mais il faut que cet abandon ne soit jamais de la mollesse. L'artiste, d'autant plus sévère vis-à-vis de lui-même qu'il n'a pas d'autre maître que lui, doit donc relever le laisser-aller du rhythme, soit par une plus grande richesse de rimes, soit par une plus grande justesse d'expression, de sorte qu'on sente toujours la fermeté sous la grâce et l'art sous l'abandon. Le vers libre n'est pas un fleuve sans rives, mais un fleuve à rives sinueuses et flexibles.

— Votre théorie est assez séduisante. Mais appuyez-la de quelques exemples, montrez-moi quelque passage où le poëte ait dit avec le vers

libre ce qu'il n'aurait pas pu dire avec le vers régulier.

— Prenez ces délicieux vers de Psyché :

Vous soupirez, seigneur, ainsi que je soupire,
Vos sens comme les miens paraissent interdits,
C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire,
Et cependant c'est moi qui vous le dis.

Rien de plus facile que de donner à ce dernier vers la même mesure qu'à ceux qui le précèdent, il suffirait d'ajouter un « seigneur » et de dire :

Et cependant, seigneur, c'est moi qui vous le dis.

Essayez-le, et vous verrez disparaître du même coup tout le charmant laisser-aller de cet aveu.

— C'est vrai!... Un autre exemple.

— La Fontaine n'est qu'un long exemple. Sa mobile et charmante imagination n'a trouvé que le vers libre qui pût rendre toutes les variations de sa pensée. Voyez ces six vers du *Paysan du Danube :*

Craignez, Romains, craignez que les dieux quelque jour
Ne transportent chez vous les pleurs et la misère,
Et mettant dans nos mains, par un juste retour,

Les armes dont se sert sa vengeance sévère,
Il ne vous fasse en sa colère
Nos esclaves à votre tour!

Comment ne pas admirer cet art merveilleux qui termine la période solennelle et noblement menaçante des quatre premiers alexandrins par ce coup rapide et terrible de deux vers de huit syllables, et qui relève encore cette fin par le rapprochement inattendu et irrégulier des deux rimes féminines sévère et colère? Supposez, en effet, que le poëte ait mis ce que la symétrie semblait ordonner :

Il ne vous fasse à votre tour
Nos esclaves en sa colère,

et tout l'effet est détruit.

— C'est vrai! reprit M. Cousin vivement. Mais comment ces réflexions vous sont-elles venues?

— Je vous l'ai dit, par la lecture à haute voix! la voix est une révélatrice, une initiatrice, dont la puissance est aussi merveilleuse qu'inconnue.

— Je ne vous comprends pas.

— Vous allez me comprendre. Une célèbre actrice du siècle dernier, Mme Talma....

— Je l'ai vue, reprit vivement M. Cousin. Quelle âme! quelle force de sensibilité!

— Eh bien! Mme Talma raconte dans ses mémoires qu'un jour, où elle représentait le personnage d'Andromaque, elle se sentit si profondément émue, que des larmes coulèrent, non-seulement des yeux de tous les spectateurs, mais de ses propres yeux. La tragédie terminée, un de ses admirateurs s'élance dans sa loge, et lui prenant la main : « Oh! ma chère amie, c'était admirable! C'était Andromaque elle-même! Je suis sûr que vous vous imaginiez être en Épire, être la veuve d'Hector. — Moi, répondit-elle en riant, pas le moins du monde! — Pourtant, vous étiez véritablement émue, puisque vous pleuriez! — Sans doute, je pleurais! — Sur qui! Sur quoi! Qui vous faisait pleurer! — Ma voix! — Comment, votre voix! — Oui, ma voix! Ce qui me touchait c'était l'expression que ma voix donnait aux douleurs d'Andromaque, non pas ces douleurs elles-mêmes. Ce frisson nerveux qui parcourait tout mon corps, était la

secousse électrique produite sur mes nerfs par mes propres accents. J'étais à la fois actrice et auditrice. Je me magnétisais moi-même. »

— Quel fait étrange! s'écria M. Cousin.

— Et quel trait de lumière sur la puissance de la voix!

— Voilà un phénomène psychologique que dans mes études je n'avais jamais entrevu.

— Oh! repris-je en riant, c'est que, comme le dit Shakespeare, « il y a dans la nature, Horatio, bien des choses qui vont plus loin que toute philosophie! » Ajoutez que cette particularité n'est pas propre à Mme Talma seule. Mlle Rachel m'a dit un jour cette phrase que je n'ai jamais oubliée!... Elle récitait des scènes de tragédie dans les jardins de Potsdam devant l'empereur de Russie, l'empereur d'Allemagne, le roi de Prusse, et plusieurs autres souverains.

« Ce parterre de rois, me dit-elle, m'avait électrisée. Jamais je n'ai trouvé d'accents plus puissants, *ma voix enchantait mes oreilles!*

— Oh! elle vous a dit cela!

— Textuellement; ce n'est pas tout. Un de nos premiers artistes vivants, m'a souvent répété

qu'il n'arrivait à cette puissance de pathétique qui émeut si profondément l'auditoire, qu'en apprenant ses rôles *tout haut*. C'est sa voix qui l'électrise et le guide. Ainsi s'explique un fait, ce semble, inexplicable. On cite des acteurs sans esprit et dont le jeu est spirituel.

— C'est impossible!

— J'en ai connu! Oui, j'ai vu des interprètes médiocres d'intelligence et de cœur, qui, une fois sur la scène, vous faisaient pleurer et penser. Pourquoi? c'est que leur voix est intelligente pour eux, émue pour eux, spirituelle pour eux. Condamnez-les au silence, ils retombent dans leur nullité naturelle. Il semble que dans leur gosier, se trouve une petite fée endormie qui s'éveille dès qu'ils parlent, et qui, les touchant alors de sa baguette, suscite en eux des puissances inconnues. La voix est un acteur invisible caché dans l'acteur, un lecteur mystérieux caché dans le lecteur.... et qui leur sert à tous deux de souffleur. Je livre, mon cher philosophe, ce problème à vos méditations, mais j'en tire cette conséquence que vous m'accorderez, j'espère, c'est que tout inférieur que je vous sois à tant d'égards, je

puis mieux connaître la Fontaine que vous, par cela seul que je le lis tout haut.

— Soit! reprit mon interlocuteur en souriant, mais qui me dit que vous ne prêtez pas à la Fontaine et aux autres grands hommes que vous interprétez, des intentions qu'ils n'ont jamais eues?

— Je vous répondrai par un mot de Corneille. On lui montrait un jour quelques vers de lui un peu obscurs et on lui en demandait le sens précis. « Quand je les ai écrits, répliqua-t-il ingénument, ils étaient très-clairs pour moi; aujourd'hui je ne les comprends pas mieux que vous. » Vous le voyez, il y a dans l'œuvre des maîtres certaines parties mystérieuses pour eux-mêmes. Ils y mettent d'instinct, dans le feu de la création, des intentions dont ils ne se rendent pas compte, et qui n'en sont pas moins réelles. Le génie a ses inconsciences, comme la beauté, comme l'enfance. Lorsqu'un enfant vous enchante par la naïveté de son sourire, il ne sait pas que son sourire est naïf. L'est-il moins pour cela? Eh bien, un des plus réels avantages de la lecture à haute voix est précisément de vous révéler dans

les chefs-d'œuvre une foule de petites nuances ignorées du peintre même qui les y a jetées. Par là, cet art pourrait devenir un puissant instrument d'éducation. C'est souvent un excellent professeur de littérature qu'un grand maître de diction. »

Nous nous séparâmes là-dessus, M. Cousin et moi, et il voulut bien dire un mot qui me rendit très-fier sortant d'une pareille bouche : « Merci, mon cher ami, vous m'avez appris quelque chose. »

CHAPITRE VIII

UNE LECTURE CHEZ UNE GRANDE TRAGÉDIENNE

J'ai essayé de peindre quelques-uns des plaisirs de l'art de la lecture. Je voudrais finir par deux faits personnels et frappants : l'un où mon faible savoir de lecteur m'a rendu un immense service ; l'autre où il a eu pour moi sa part dans une très-intime joie de cœur.

Voici le premier :

Adrienne Lecouvreur avait été composée pour Mlle Rachel, sur sa demande, je pourrais dire à sa prière. Mais les quelques mois que nous employâmes à écrire la pièce, Mlle Rachel les employa à s'en dégoûter. Changeante par imagination, par nature, elle l'était encore par faiblesse ; elle consultait tout le monde, et tout le monde

avait action sur elle. Il suffisait des railleries d'un critique pour la désenchanter de l'idée qui lui souriait le plus cinq minutes auparavant; c'est ce qui arriva pour *Adrienne*. Les donneurs de conseils lui firent peur de cette excursion dans le drame; Hermione et Pauline consentir à parler en prose! La fille de Corneille et de Racine devenir la filleule de M. Scribe! C'était une profanation!

Le jour de la lecture, Mlle Rachel arriva donc au comité, résolue à refuser le rôle. L'assemblée était au grand complet; les actrices, car elles jouissaient alors du titre de juges, se mêlaient aux acteurs, et un certain air d'aréopage, répandu dans l'assemblée, m'inspira, quand nous entrâmes, un fâcheux pressentiment. Scribe prit le manuscrit et commença la lecture : je m'enfonçai dans un fauteuil, et j'observai. Alors se déroula devant moi une double comédie, la nôtre d'abord, puis celle qui se jouait silencieusement dans le cœur des sociétaires. Vaguement instruits des dispositions secrètes de leur illustre camarade, ils se trouvaient dans une position délicate. Un ouvrage écrit pour Mlle Rachel, et que Mlle Rachel ne voulait plus jouer, pouvait

devenir un grave sujet de difficultés, voire même de débats judiciaires, s'il était reçu par le comité. Le comité suivit donc la lecture d'*Adrienne* sur la figure de Mlle Rachel. Cette figure restant absolument impassible, les autres restèrent impassibles de même. Pendant ces cinq longs actes, elle ne sourit pas, elle n'applaudit pas, elle n'approuva pas; ils n'approuvèrent pas, ils n'applaudirent pas, ils ne sourirent pas. Si complète était l'immobilité générale, que Scribe, croyant voir un de nos juges prêt à s'endormir, s'interrompit pour lui dire : « Ne vous gênez pas, mon cher ami, je vous en prie. » Le sociétaire se défendit très-vivement. Ce fut le seul effet de toute la lecture. Je me trompe; il y en eut un autre, ou du moins le commencement d'un autre; au cinquième acte, à l'avant-dernière scène, Mlle Rachel, saisie malgré elle par la situation, se détacha un peu du dos de son fauteuil, où elle était restée jusqu'alors comme incrustée, et porta légèrement son corps en avant, ainsi que quelqu'un qui écoute, et s'intéresse à ce qu'il entend; mais s'étant aperçue que je m'en apercevais, elle se renfonça immédiatement dans son

fauteuil et reprit son visage de marbre. La lecture finie, nous passons, Scribe et moi, dans le cabinet du directeur, qui, quelques instants après, vint nous y rejoindre, et nous dit avec une expression de regret que nous acceptâmes comme sincère, que Mlle Rachel *ne se voyait pas* dans notre rôle, et que, l'ouvrage étant composé pour elle, le comité était d'avis de regarder la lecture comme non avenue. « Autrement dit, répondit Scribe, notre pièce est refusée. Très-bien ! Tout vient à point à qui sait attendre. » Le lendemain, trois directeurs différents vinrent nous demander l'ouvrage; Scribe aimait les revanches qui ressemblent à des vengeances, il estimait qu'elles doivent être servies chaudes; il voulait donc accepter; je m'y opposai absolument. « Mon cher ami, lui dis-je, la pièce a été faite pour le Théâtre-Français, il faut qu'elle soit jouée au Théâtre-Français. Le rôle est écrit pour Mlle Rachel, il faut qu'il soit joué par Mlle Rachel. — Mais comment l'y décider? — Je n'en sais rien ! mais il faut que cela soit. Dans le courant de notre travail, où votre part a été si considérable, vous m'avez fait quelquefois l'hon-

neur de me dire que je comprenais mieux le rôle d'Adrienne que vous ! J'ai toujours senti, en effet, un personnage nouveau dans cette tragédienne, qui s'est laissé gagner aux nobles sentiments des héroïnes tragiques qu'elle représente, dans cette interprète de Corneille, à qui la grandeur de Corneille a passé dans le sang ! Eh bien, ce personnage ne peut paraître que sur le théâtre de Corneille ! » Mon accent de conviction convainquit Scribe. Ce ne fut pas sans quelque peine. Les directeurs multipliaient leurs instances auprès de lui; un d'eux nous disait, pour nous décider : « Ma jeune première n'est jamais morte encore sur la scène, et elle sera si contente d'être empoisonnée ! » Cet argument, si décisif qu'il fût, ne me persuada point; mais six mois s'étant passés sans amener rien de nouveau, Scribe me déclara qu'il ne pouvait pas attendre plus longtemps. — « Je ne vous demande plus que huit jours, lui répondis-je. Vous devez aller passer une semaine à Sércourt, partez ! à votre retour, si je n'ai rien obtenu, je me rends. — Eh bien, d'aujourd'hui en huit, je vous attends pour dé-

jeuner à onze heures. — A onze heures, d'aujourd'hui en huit.... »

Il partit, et moi, voici ce que je fis [1].

Un nouveau directeur venait d'être nommé au Théâtre-Français; j'allai le trouver, et je lui tins à peu près ce langage :

« Vous savez le refus de Mlle Rachel. Ce refus est-il une faute? Je l'ignore. Mais la forme de ce refus est-elle un tort? J'en suis sûr. On ne rend pas de cette façon, à un homme comme M. Scribe, un ouvrage qu'on lui a demandé; on n'offense pas de cette sorte un maître qui est au premier rang, et permettez-moi d'ajouter, un jeune homme qui n'est pas au dernier. Mlle Rachel doit le sentir, et en souffrir; un talent comme le sien ne va pas sans le sentiment des convenances. Eh bien, il y a un moyen de tout concilier, ses intérêts et les nôtres. Je lui demande, non pas de jouer notre pièce, mais de l'entendre, non

1. Je serai amené, dans ce court récit, à parler de moi beaucoup plus que de Scribe; mais je regretterais beaucoup qu'on y vît de ma part la pensée de m'attribuer le premier rang dans la composition de notre ouvrage; si nos deux parts pouvaient se mesurer, la sienne serait certainement la plus grande

pas au théâtre, devant ses camarades, mais chez elle, en présence de quelques-uns de ses amis : elle les choisira elle-même; elle en invitera autant ou aussi peu qu'elle voudra, et moi j'arriverai seul avec le manuscrit. Si l'ouvrage déplaît à ce nouveau comité et à elle, je remporte la pièce, et je me regarde comme bien jugé. S'il lui plaît à elle et à eux, elle le jouera, elle y aura un grand succès, et elle m'appellera son sauveur. » L'offre est faite et acceptée; Mlle Rachel dit le soir à une de ses amies : « Je ne puis pas refuser à M. Legouvé, mais je ne jouerai jamais cette.... » J'hésite à écrire le mot, tant il fut expressif et peu noble. Rendez-vous fut pris pour le surlendemain; les juges choisis par l'artiste étaient Jules Janin, Merle, Rolle et le directeur du Théâtre-Français.

J'arrivai un peu ému sans doute, mais maître de moi pourtant; j'étais convaincu que j'avais raison, et je m'étais bien préparé pour le combat. Voici comment. Scribe était un lecteur admirable, et il avait merveilleusement lu notre pièce devant le comité, sauf en une partie. Selon moi, le rôle d'Adrienne n'avait pas été assez approprié.

par le lecteur à Mlle Rachel; il l'avait lu avec beaucoup de grâce, d'esprit, de chaleur, mais comme on lit un rôle de jeune première; la grandeur y manquait un peu, on ne sentait pas assez l'héroïne sous la femme. Or, c'était précisément là le point par lequel on pouvait apprivoiser, acclimater Mlle Rachel à ce personnage nouveau. L'entreprise n'était pour elle ni sans périls ni sans difficultés; il fallait donc lui atténuer les uns et lui aplanir les autres; il fallait lui tracer d'avance, par la façon de dire, la manière de passer d'un emploi à l'autre, et la convaincre que ce qui serait pour le public une métamorphose ne serait pour elle qu'un changement de costume. Voilà la nuance que, selon moi, Scribe ne fit pas assez sentir, et que je m'étudiai pendant deux jours à rendre visible et palpable.

J'arrive. Accueil charmant, plein de cette grâce câline qui lui était propre. C'est elle qui me prépare un verre d'eau sucrée, c'est elle qui va me chercher une chaise; elle ouvre elle-même les rideaux pour que le jour soit plus favorable! Moi qui savais la fameuse phrase.... « Je ne jouerai jamais cette.... là! » je riais en dedans de tout ce

luxe d'amabilité, d'autant plus que je me rendais bien compte du pourquoi de ce gentil manége!... Comment, en effet, accuser de mauvais vouloir et de parti pris, une auditrice si gracieusement prête à vous entendre? C'est ce que nous appelons au théâtre une préparation.

Je commence. Pendant tout le premier acte, Mlle Rachel applaudit, approuva, sourit, fit enfin exactement le contraire de ce qu'elle avait fait au comité. Pourquoi? Oh! pourquoi? Je le devinai sans peine : son thème était fait. Elle voulait donner pour excuse que le rôle ne lui allait pas; or, Adrienne ne paraît pas dans le premier acte, Mlle Rachel ne courait donc aucun risque en louant ce premier acte; ses éloges mêmes donneraient un air d'impartialité à ses réserves subséquentes, et un air de sincérité aux regrets dont elle accompagnerait son refus. Mais sa finesse était une grosse faute. En effet, dès que ses amis virent ses marques de satisfaction, ils s'y associèrent, leurs mains s'habituèrent à applaudir; le lecteur, encouragé par les applaudissements, s'anima, et j'arrivai au second acte tenant mon public dans ma main, entrant dans l'ouvrage

toutes voiles dehors et poussé par le vent du succès, par ce souffle électrique que connaissent bien tous les auteurs dramatiques, et qui court tout à coup dans la salle quand la victoire se déclare.

Au second acte, Adrienne paraît, en tenant à la main son rôle de Bajazet, qu'elle étudie. Le prince de Bouillon s'approche d'elle et lui dit galamment : « Que cherchez-vous donc encore? » Elle répond : « La vérité! » Bravo! s'écria Janin! Oh! oh! me dis-je tout bas, voilà un ami, car après tout, le mot ne valait pas un bravo. Mlle Rachel s'était retournée aussi vers Janin, avec un regard qui semblait dire : Est-ce que c'est un traître? Heureusement l'avis du traître devint bientôt l'avis de tout le monde! Mlle Rachel, surprise et un peu embarrassée de ne pas retrouver son dédain du premier jour, se laissait aller, en y résistant faiblement, à l'impression générale, et se contenta de dire après ce second acte fort applaudi des spectateurs : « Cet acte m'avait toujours paru le plus joli. » Ce fut son dernier simulacre de défense : dès le troisième acte, elle jeta bravement son premier jugement par-dessus le

bord, exactement comme certains politiques se débarrassent de leurs opinions de la veille; elle applaudissait, elle riait, elle pleurait, en ajoutant de temps en temps : « Ai-je été assez bête ! » Et après le cinquième acte, elle se jeta à mon cou, m'embrassa de tout son cœur et me dit : « Comment n'avez-vous jamais pensé à vous faire comédien? » Le lecteur avait sauvé l'auteur. Ce qui me charma et flatta, car quelque temps auparavant, après avoir entendu M. Guizot à la tribune, elle s'était écriée : « Que j'aimerais à jouer la tragédie avec cet homme-là ! » Le lendemain, à onze heures précises, j'entrais chez Scribe. « Eh bien? me dit-il d'un air goguenard, où en êtes-vous? » Pour toute réponse, je tirai un papier de ma poche et je lui lus tout haut : « Comédie-Française, aujourd'hui à midi, répétition d'*Adrienne Lecouvreur*....

— Hein ! » s'écria-t-il....

Je lui contai tout, et un mois après, la toile se levait pour la première représentation. Ce mois m'en apprit beaucoup sur ce qu'il y a souvent d'étrange, de mystérieux dans la diction théâtrale et dans l'interprétation dramatique. Il me revient à la pensée un détail caractéristique sur ce sujet.

Peu de temps avant la première représentation, on fit relâche au théâtre pour une répétition du soir. Scribe, retenu à l'Opéra par la mise en scène du *Prophète*, ne vint pas. Les quatre premiers actes nous conduisirent à onze heures; tout le monde s'éloigna, et nous restâmes seuls, Mlle Rachel, M. Régnier, M. Maillard et moi. Tout à coup Mlle Rachel me dit: « Nous voilà maîtres du théâtre, si nous essayions le cinquième acte que nous n'avons pas encore répété; je l'étudie toute seule, depuis trois jours, je voudrais me rendre compte de mon étude. » Nous descendons sur la scène; plus de gaz, plus de rampe; pour toute lumière, le petit quinquet traditionnel à côté du trou du souffleur où il n'y avait pas de souffleur; pour spectateurs, le pompier de garde dormant sur une chaise entre deux décors, et moi, assis à l'orchestre. Dès le début, je fus saisi au cœur par l'accent de Mlle Rachel; je ne l'avais jamais vue si vraie, si simple, si puissamment tragique; les reflets de ce petit quinquet fumeux jetaient sur sa figure des lividités effrayantes, et le vide de la salle prêtait à sa voix une sonorité étrange; c'était funèbre! L'acte terminé, nous remontâmes

au foyer. En passant devant une glace, je fus frappé de ma pâleur et plus frappé encore en voyant M. Régnier et M. Maillard aussi pâles que moi. Quant à Mlle Rachel, silencieuse, assise à l'écart, agitée de petits frissons nerveux, elle essuyait quelques larmes qui coulaient encore de ses yeux ; j'allai à elle, et pour tout éloge, je lui montrai la figure émue de ses camarades, puis lui prenant la main :

« Ma chère amie, lui dis-je, vous avez joué ce cinquième acte comme vous ne le jouerez plus jamais de votre vie!

— Je le crois, me dit-elle, et savez-vous pourquoi?

— Oui, je le sais! Parce qu'il n'y avait là personne pour vous applaudir, que vous n'avez pas pensé à l'effet, et qu'ainsi vous êtes devenue, à vos propres yeux, la pauvre Adrienne mourant au milieu de la nuit entre les bras de deux amis. »

Elle resta un moment silencieuse, puis reprit :

« Vous n'y êtes pas du tout! Il s'est passé en moi un phénomène bien plus étrange; ce n'est pas sur Adrienne que j'ai pleuré, c'est sur moi!... Un je ne sais quoi m'a dit tout à coup que je

mourrais jeune comme elle; il m'a semblé que j'étais dans ma propre chambre, à ma dernière heure, que j'assistais à ma propre mort.... et lorsqu'à cette phrase : « Adieu triomphes du théâtre! adieu ivresses d'un art que j'ai tant aimé.... » vous m'ayez vue verser des larmes véritables, c'est que j'ai pensé avec désespoir que le temps emporterait toute trace de ce qui aura été mon talent, et que bientôt.... il ne resterait plus rien de celle qui fut Rachel ! »

Hélas! elle se trompait de bien peu. Bien peu d'années après, elle mourait comme sa sœur Rebecca, et de la même maladie qu'elle, dans un petit village du midi de la France, au Cannet. Elle avait trouvé une hospitalité pleine de sympathie chez un parent de Sardou, dans une villa bizarre, où l'imagination mystique du propriétaire avait accumulé et mêlé les monuments des diverses religions de l'Orient. Tous les meubles étaient des symboles. Le jour où Mlle Rachel arriva, épuisée par la fatigue du voyage, elle n'eut que la force de se jeter sur son lit. Mais s'étant réveillée au milieu de la nuit, elle pousse un cri de terreur! Ce lit où elle était couchée avait je ne sais quelle

forme de tombeau, et en face d'elle, se penchait vers elle une figure de femme qui semblait se baisser pour la prendre. C'était une figure sculptée en bois, qui retenait les rideaux. « La mort! s'écria-t-elle, la mort! » Et elle se précipita hors de son lit en appelant à son secours! Ses derniers jours se passèrent dans ces alternatives d'illusions et de sombre clairvoyance, qui sont propres aux maladies organiques. Elle disait souvent: « J'espère six heures par jour et le reste du temps je désespère. » Ses souffrances cruelles se traduisaient parfois plastiquement en attitudes pleines de mollesse et d'élégance; attitudes dont elle avait conscience, car jamais, même au milieu des plus violents troubles de l'âme ou du corps, les grands artistes dramatiques ne cessent *de se* VOIR; ils se sont à eux-mêmes un éternel spectacle; si grand que soit leur désespoir, ils y assistent; Mlle Rachel se sentait élégante dans ses poses de jeune malade; elle se faisait l'effet d'une belle statue de la Douleur.

Le hasard m'ayant conduit alors au Cannet, je courus chez M. Sardou; je ne pus la voir; mais le lendemain elle me fit écrire une lettre pleine

des plus vifs remercîments. Cette lettre se terminait par ces mots tout aimables: « Personne ne fait mieux que vous les personnages de femme; promettez-moi de m'écrire *mon rôle de rentrée*.... » Trois jours après, elle était morte.

Je me suis un peu laissé emporter par mes souvenirs, mais cette courte digression sur une des plus grandes artistes en l'art de dire, a, ce me semble, sa place naturelle dans cette étude sur la diction; elle nous amène naturellement au dernier nom illustre que je citerai dans ce travail, et à un de mes plus chers souvenirs de lecteur.

CHAPITRE IX

SOUVENIR DE PONSARD

Ponsard était mourant. Retiré dans sa ville natale où il avait espéré trouver quelque soulagement au mal affreux qui le dévorait, il avait envoyé à l'Académie, de son lit de douleur, son beau monologue de Galilée; il désirait que ce morceau fût lu dans la séance publique du mois d'août. Ce morceau arriva à l'Institut au milieu d'une de nos réunions particulières, on désira le connaître sans tarder; mes confrères me prièrent de le leur lire. Je n'en connaissais pas un seul vers. Rien de plus difficile que de déchiffrer à première vue une pièce de poésie; il se fait alors une triple opération fort compliquée : les yeux,

l'intelligence et la voix sont tous trois à l'état d'improvisateurs. Les yeux doivent lire à la fois la ligne qu'ils parcourent et la ligne qui suit; l'intelligence, deviner l'ensemble du morceau, sa marche, son caractère, sur le simple début; la voix, produire immédiatement les sons qui répondent aux mots, à mesure que l'intelligence et les yeux les lui envoient.

La difficulté est réelle; elle exige une rapidité de conception, une souplesse de voix, une vivacité de regards, qui ne s'acquièrent que par une longue gymnastique antérieure. Il faut avoir fait bien des gammes pour exécuter une sonate de Beethoven à livre ouvert. Pourtant, le croirait-on? il arrive parfois que, sous le coup de cette difficulté même, le lecteur électrisé par l'imprévu de ces beautés qui jaillissent soudainement et une à une devant lui, et surpris comme l'auditeur, se surpasse lui-même dans cette interprétation improvisée; il trouve des accents, il a des audaces, il a des bonheurs que ne connaît pas la lecture la plus habilement préparée. J'entends d'ici ce que vous vous dites tout bas: vous croyez que je vous raconte ma propre histoire, et que

cette petite dissertation a pour objet de servir de préface à mon succès de lecteur. Détrompez-vous! Je lus abominablement! Mes confrères, ayant voulu me complimenter, je les arrêtai court. « Je ne mérite aucun de ces éloges, leur dis-je, mais j'ai vu ma faute, et à la lecture publique, je lirai bien. »

A quoi tenait ma faute? Étais-je le seul coupable, ou l'auteur l'était-il avec moi? Je l'étais seul.

Le monologue a cent vingt vers. Il débute avec majesté :

Non, les temps ne sont plus, où reine solitaire,
Sur son trône immobile on asseyait la terre;
Non, le rapide char, portant l'astre du jour,
De l'aurore au couchant ne décrit plus son tour.

Comme un novice, je me lançai à pleine volée dans l'espace, avec ces premiers vers; je montai en ballon, ou pour me servir d'une expression un peu vulgaire, mais expressive, et empruntée à l'équitation, j'imitai le cheval qui s'emporte, je m'emballai.... si bien qu'au bout de quarante vers j'étais fatigué, au bout de quatre-vingts,

j'étais essoufflé, et quand arriva la magnifique péroraison qui demandait toutes mes forces, je n'en avais plus! je ne trompai mes auditeurs qu'en remplaçant par une chaleur factice, par une rapidité de débit qui simulait l'enthousiasme, ce qui me manquait d'émotion intense et intérieure : j'avais brûlé trop vite ma provision de charbon.

J'emportai donc le morceau à la campagne, et, selon mon habitude, je m'en allai au fond des bois pour en commencer l'étude sérieuse.

Ce monologue est un voyage à travers l'infini. Il se divise en quatre étapes. La première a pour objet la terre; Galilée la détrône, et la remet à sa place dans le monde. La seconde embrasse notre système solaire, et tout ce que l'œil peut voir d'étoiles. La troisième comprend l'empire sans bornes des nébuleuses. La quatrième peint l'éblouissement de Galilée en face de ces abîmes, et c'est son hymne d'adoration pour le créateur suprême.

Il était évident que le lecteur devait faire comme le poëte, monter toujours, et réserver ses plus vigoureux élans pour la fin ; mais comment

arriver à cette fin par une progression continue, sans fatiguer le lecteur et sans se fatiguer soi-même! Cent vingt vers lyriques de suite, c'est beaucoup pour celui qui les écoute et pour celui qui les lit!... Vous avez beau rester ému, si votre voix vous trahit, votre émotion ne se communique pas aux autres.

Cicéron a dit: *Nil citius arescit quam lacryma!...* Il a tort. Il y a quelque chose qui tarit plus vite que les larmes, c'est l'admiration. Pas de monotonie plus fatigante que la monotonie du sublime.

Avant tout, il fallait donc trouver dans ce morceau des contrastes, des repos, des oppositions d'ombre et de lumière; il me fallait descendre de temps en temps de mon char d'Élie.

Je commençai d'abord par y monter un peu plus tard. Les vingt premiers vers, très-poétiques d'expression, ne sont pourtant dans le fond qu'une affirmation scientifique.

Non, les temps ne sont plus; où reine solitaire....

Je les récitai donc avec force, avec conviction,

avec autorité, mais sans aucune dépense d'effusion lyrique, comme un fait.

Arrive la superbe apostrophé au soleil; et la peinture de tout le monde sidéral qu'embrasse notre regard :

Soleil ! Globe de feu ! Gigantesque fournaise !

Oh ! là, je ne craignis pas d'ouvrir l'aile, et de lancer la voix à pleine volée jusqu'au moment où nous arrivons aux nébuleuses. Ici changement complet. Le poëte a trouvé, pour représenter ces limbes de l'infini, des mots de clair-obscur, des teintes qui rappellent les toiles les plus vaporeuses de Corot.

Il est, je les ai vus, des nuages laiteux,
Des gouttes de lumière aux rayons si douteux
Qu'un ver luisant caché dans l'herbe de nos routes
Jette assez de lueur pour les éclipser toutes.

Je tâchai de peindre par la voix ce que le poëte avait peint par les paroles, de trouver des timbres qui fussent en harmonie avec ces teintes, de faire la musique de cette poésie ! Cette halte dans la demi-ombre, ces notes douces et apai

sées avaient le double avantage de me reposer, et de me préparer par le contraste à l'enthousiasme lyrique de la conclusion; mais j'avais d'abord à chercher autre chose encore dans ce morceau : il me restait à peindre l'homme.

En effet, qui dit ces vers? Ce n'est pas Ponsard, c'est Galilée. Il ne s'agit pas là d'une ode sur les découvertes d'un astronome de génie; c'est l'astronome lui-même qui parle. Il parle en vers, c'est vrai; mais il raconte une œuvre réelle, *son œuvre à lui*, c'est donc lui qu'il fallait faire revivre. Je cherchai alors dans ces quatre pages un vers qui fût comme le portrait de Galilée. J'en trouvai trois. Pour les poëtes, ce qui résume tout leur culte, tout leur art, c'est *le beau*. Pour le savant, c'est *le vrai!* Eh bien! quand je rencontrai dans le début :

Jusqu'au règne du vrai, la science nous hausse;

et plus tard :

Science! amour du vrai!

je donnai une telle force à ce mot : *vrai*, je le

détachai si vivement, je le prononçai avec un accent si expressif, qu'il rayonna, pour ainsi dire, au-dessus de tous les autres. On comprit que ce mot était le fond même de l'âme de Galilée.

Ce n'est pas tout, au milieu d'une tirade tout étincelante d'enthousiasme, je rencontrai le *é pur si muove!*

O terre, notre mère, à peine refroidie,
Autour de toi, se meut.... O fécond incendie!

Je quittai subitement le ton lyrique pour concentrer sur ce mot *autour de toi, se meut*, toute l'énergie d'affirmation dont j'étais capable. Et c'est après ces diverses oppositions de tons et d'effets, qu'arrivant avec toutes mes forces à la conclusion, je pus me livrer tout entier, voguer à pleines voiles, dépenser toutes mes économies, et j'entrai triomphalement dans ce cri de triomphe:

Allez, persécuteurs! lancez vos anathèmes!
Je suis religieux beaucoup plus que vous-mêmes.
Dieu, que vous invoquez, mieux que vous je le sers
Ce petit tas de boue est pour vous l'univers;

Pour moi sur tous les points l'œuvre divine éclate;
Vous la rétrécissez, et, moi, je la dilate;
Comme on mettait des rois au char triomphateur,
Je mets des univers aux pieds du créateur!

Ce travail ne m'avait pas coûté moins de trois jours.... Ce qui m'y avait soutenu ce n'était pas, ai-je besoin de le dire? le futile espoir d'un succès de lecteur, non! c'était surtout l'ardent désir d'être pour une petite part dans le dernier triomphe de ce mourant, et d'en faire arriver le bruit jusqu'à son lit de douleur. Le succès fut en effet immense; je le lui écrivis. Je lui racontai l'histoire de ma longue étude et comment j'avais vécu trois jours avec son œuvre; je lui détaillai tout ce que j'y avais cherché, tout ce que j'y avais découvert, je tâchai enfin de lui révéler à lui-même quelque chose de nouveau dans ses vers. Sa réponse fut ma récompense. Jamais je n'ai reçu lettre plus pleine de joie, d'émotion, de surprise. « Vous avez, me dit-il, suspendu mes douleurs pendant toute une journée. » Avais-je tort de vous assurer que les plaisirs de l'amour-propre et même les satisfactions de l'esprit, n'étaient

pas les seuls fruits de notre art, et qu'il avait aussi son rôle dans nos sentiments les plus chers. C'est ce qui fait que je lui voudrais voir pour disciples, toute une classe de personnes dont je me reproche de n'avoir pas encore parlé, ce sont les femmes. Notre art leur convient encore mieux qu'aux hommes. Elles tiennent de la nature une souplesse d'organes et une facilité d'imitation qui se prêtent à merveille à tous les arts d'interprétation et par conséquent au talent de la lecture. J'ajoute que ce talent, qui chez les hommes est un instrument de travail, un moyen de succès professionnel, peut se lier pour les femmes à leurs plus douces occupations d'intérieur, à leurs plus chers devoirs de famille. Elles sont filles, sœurs, mères, femmes ... Plus d'une a vu ou verra auprès d'elle un vieux père infirme, une mère frappée d'un grand deuil, un enfant malade : le père ne peut plus lire, ses yeux le lui défendent; la mère ne veut pas lire, son cœur s'y refuse; l'enfant voudrait bien lire, mais il ne le sait pas. Quelle joie pour la jeune fille de pouvoir, à l'aide de quelques pages bien lues, calmer celui qui souffre, consoler celui qui pleure, distraire

celui qui crie. C'est donc au nom de leurs plus doux sentiments que je leur dirai : Apprenez à lire, et tâchez d'acquérir un talent qui peut devenir une vertu !

CHAPITRE X

UN DERNIER MOT

J'ai dédié cette étude à MM. les élèves de l'École normale supérieure. Qu'il me soit permis de l'adresser, en finissant, aux maîtres, maîtresses et élèves des écoles primaires.

Écrit pour l'élite de l'Université, ce travail peut-il donc convenir aux plus modestes représentants de l'enseignement?

Qu'on en juge.

Il y a quelques jours, sur l'invitation d'un inspecteur général des écoles de filles, j'ai visité à Paris, dans un quartier qui n'est pas un quartier pauvre, une école primaire et une école normale modèles. On m'a demandé [redacted] haut les enfants et les institutrices futures. Deux

défauts m'ont frappé chez les enfants : la faiblesse de la voix et le manque absolu de toute ponctuation. Elles ont lu comme si leurs cordes vocales n'avaient pas de son, et comme si leurs phrases n'avaient ni points ni virgules.

Était-ce, dans le premier cas, débilité native de l'organe? Non, car lorsque je leur ai demandé de parler au lieu de lire, la voix est devenue claire et sonore. Était-ce timidité? En partie, oui, mais cette timidité même tenait à l'inexpérience, à l'ignorance, à une mauvaise habitude. Le gouvernement de la voix leur est absolument inconnu.

Chez les jeunes institutrices futures, j'ai reconnu des qualités de justesse et de charme dans la diction, mais la partie mécanique, technique, de l'art de la lecture m'a paru leur faire défaut. Le temps est trop mesuré au maître fort habile qui les dirige.

Faut-il donc regarder comme chose indifférente que les maîtres, maîtresses et élèves des écoles primaires restent dans cette ignorance?

Qu'on en juge encore.

La directrice de l'École normale m'a dit que,

sur vingt jeunes filles qui sortaient de ses mains pour aller diriger une école primaire, il lui en revenait chaque année deux, quelquefois trois, atteintes d'affections de larynx et forcées de suspendre et même de quitter leur profession.

Il n'est donc personne à qui l'art de la lecture soit plus indispensable, puisque apprendre à lire c'est apprendre à respirer, à ponctuer, à ne pas se fatiguer, et que l'exercice de la voix est la plus salutaire des gymnastiques! Fortifier la voix, c'est fortifier l'organisation tout entière; fortifier la voix, c'est non-seulement développer la puissance vocale, mais encore la force des poumons et du larynx. En voici une preuve. Avant 1848, M. Fortoul fut nommé professeur dans une Faculté de province. Il hésitait à accepter; la susceptibilité maladive de son gosier lui faisait craindre les fatigues du professorat. « Acceptez, lui dit son médecin, le maniement public de la parole dans une grande salle raffermira votre organe, si vous apprenez d'abord à parler. » Il accepta, il travailla, il parla, il réussit, et au bout de l'année, il se trouva avoir gagné 4000 francs pour s'être guéri.

Ce qui est vrai pour la partie technique de l'art de la lecture, l'est également pour la partie intellectuelle. Quel puissant et nouveau moyen d'action du maître sur les classes populaires et rustiques, s'il peut les initier peu à peu, grâce à la lecture, à une intelligence même imparfaite de quelques-uns de nos chefs-d'œuvre! N'est-ce donc pas aussi une leçon d'histoire de France qu'une leçon sur le génie de la France? N'est-ce pas notre devoir de multiplier, de resserrer sous toutes formes les liens qui attachent le peuple aux gloires intellectuelles de la patrie? N'a-t-il pas, lui aussi, une imagination, une pensée, un cœur? et sans sortir du domaine de l'enseignement élémentaire, quel puissant auxiliaire pour l'élève que la lecture! La mémoire est le grand outil dans l'œuvre de l'enseignement; eh bien, cet outil, c'est la lecture à haute voix qui instruira l'enfant à s'en servir. L'enfant n'apprendra-t-il pas mille fois plus vite, et ne retiendra-t-il pas beaucoup plus longtemps, si au lieu de travailler à s'enfoncer les phrases et les mots dans la cervelle à force de les répéter machinalement, il les fait pénétrer en lui par le raisonnement

par le sentiment, c'est-à-dire par l'intelligence du sens et des beautés d'une œuvre? Rien n'aide plus à apprendre par cœur que de comprendre et d'admirer.

C'est donc au nom de la santé du corps et de l'esprit que je demande, qu'en France comme en Amérique, on place l'art de la lecture à haute voix au seuil même de l'instruction publique. Je réclame pour les classes populaires, 1° un cours complet de lecture dans les écoles normales; 2° un prix de lecture dans les écoles primaires. Il n'y a de progrès réel, en éducation, que celui qui commence par l'enfance et par le peuple : et dans un état démocratique, tout étant fait par tous, tout doit être fait pour tous.

FIN.

20061. — Typographie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

00102627

Imprimé

PAR ÉDOUARD CRÉTÉ

pour

ÉMILE TESTARD, ÉDITEUR

à Paris.

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 02 July, 2018